This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

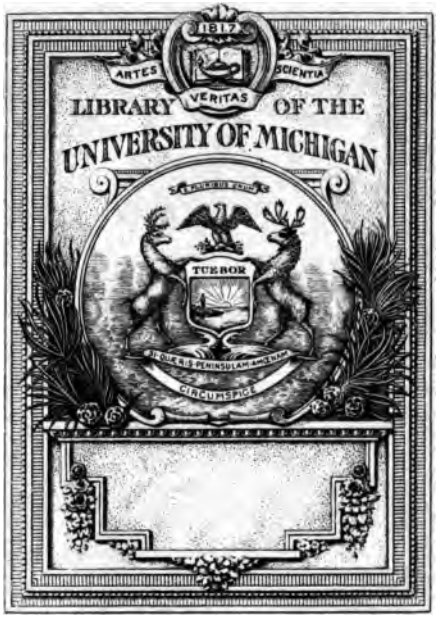
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

A 860,630



Gift of the Heirs of
William H. Wait, Ph.D.

Triennium philologicum

oder

Grundzüge der philologischen Wissenschaften,

für Jünger der Philologie

zur Wiederholung und Selbstprüfung

bearbeitet von

Wilhelm Freund.

V. Semester-Abtheilung.

Zweite verbesserte Auflage.

Leipzig,

Verlag von Wilhelm Violet.

1884.

gift
Heirs of
W. H. Wait
2.21.41

Inhalt.

			Seite
XXXII.	Abschnitt.	Musik und Poetik der Griechen und Römer . . .	1
XXXIII.	—	Rhythmik, Metrik, Mimik und Orchestik der Griechen und Römer	134
XXXIV.	—	Rhetorik der Griechen und Römer.	224
XXXV.	—	A. 204 Fragen zur Wiederholung	300
		B. Themata zur schriftlichen Bearbeitung	304

II. Abschnitt. Musik und Poetik der Griechen und Römer.

I. Die Musik der Griechen und Römer.

A. Die Musik der Griechen.

Ed. Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten (2 Bde., Bresl. 1834 u. 37).

Burette in den Mémoires de l'Acad. des inscr. 1746 (tom. IV., VIII., IX., XIX.).

J. N. Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik (2 Bde., Leipz. 1788—1801). I. Bd. S. 184—479.

Ambros, Geschichte der Musik (2 Bde., Bresl. 1862 ff.), I. Bd. S. 217 ff.

Marpurg, Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neueren Musik (1759).

C. F. Weitzmann, Geschichte der griechischen Musik (Berl. 1855).

Fr. v. Drieberg, die musikalischen Wissenschaften der Griechen (Berl. 1820).

Bellermann, die Hymnen des Dionysius und Mesomedes. Text und Melodien nach Handschrr. und den alten Ausgg. bearbeitet (Berl. 1840. 4).

Dessen, die Tonleitern und Musiknoten der Griechen (Berl. 1847. 4).

B. Fortlage, Griechische Musik (in Ersch u. Gruber's Encycl. 81. Th. S. 175—245).

Dessen, das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt, aus den Tonregistern des Alypius entwickelt (Leipz. 1847. 4).

A. Rossbach u. R. Westphal, Metrik der Griechen im Vereine mit den übrigen musischen Künsten (2. Aufl., 2 Bde., Leipz. 1867 ff.). I. Bd. Rhythmik und Harmonik nebst der Geschichte der drei musischen Disciplinen.

R. Westphal, die Musik des griechischen Alterthums nach den Quellen neu bearbeitet (Leipz. 1883).

O. Müller, die Entwickelungszeit der griechischen Musik (in dessen Geschichte der griech. Literatur I. S. 263 ff.).

E. Krüger, de musicis Graecorum organis circa Pindari temporibus (Gott. 1830. 4)

M. Meibomius, Antiquae musicae scriptores septem Graeci et Latini (2 voll., Amst. 1652. 4).

C. Behaghel, die erhaltenen Reste altgriechischer Musik (Heidelb. 1844).

§. 1. Nachdem im Bisherigen die Disciplinen der klassischen Philologie für die ersten beiden Hauptgebiete, auf welchen sich das Geistesleben der Griechen und Römer bewegt, nämlich das ideale Gebiet der Sprache und des Schriftthums (II. Abtheil.) und das social-ethische Gebiet des Staats-, Privat- und Religionslebens (III. u. IV. Abtheil.) in kurzen Umrissen gezeichnet worden, gelangen wir zu den Disciplinen für das dritte und letzte Gebiet, nämlich das ästhetische Gebiet der Kunst.

1. Der griechische Name für 'Kunst', *τέχνη* (von der griech. Wurzel *τεκ, τέκ-ος, τίκ-τω, τέκ-των*, sanskr. tak-shá, 'Zimmermann', latein. tig-num, tex-o, tê-la) bezeichnet ursprünglich im Allgemeinen das Bereiten, Schaffen, Bearbeiten, Darstellen, sowie der lateinische Name ars (von der gemein-arischen Wurzel ar, 'fügen')', das Zusammenfügen, Bilden, Gestalten eines Gegenstandes, während das deutsche Kunst (von 'können') subjektiv eine Fertigkeit, Geschicklichkeit (vgl. 'Kochkunst', 'Reitkunst', 'Kriegskunst') ausdrückt. Im engern Sinne bezeichnen *τέχνη*, ars, Kunst das Darstellen und Gestalten oder die Fertigkeit des Darstellens und Gestaltens von gesetzmässigen, harmonischen, schönen Gegenständen, die Kunst des Schönen, 'die schönen Künste'.

O. Müller's Archäol. d. Kunst §. 1 ff.: Die Kunst ist eine Darstellung, d. h. eine Thätigkeit, durch welche ein Innerliches, Geistiges in die Erscheinung tritt. Sie will nichts als darstellen, und unterscheidet sich dadurch, dass sie sich darin genügt, von allen praktischen, auf einen besondern Zweck des äussern Lebens gerichteten Thätigkeiten. (Nützliche Kunst im Gegensatz der schönen ist nichts als Handwerk). — Der Zusammenhang zwischen dem Innern und Aeussern, dem Darstellenden und Dargestellten in der Kunst ist ein so enger und inniger, dass das innere oder geistige Moment unmittelbar zur äussern Darstellung antreibt und sich selbst erst im Geiste durch die Darstellung vollständig entwickelt. Daher die Kunstthätigkeit gleich von Anfang in der Seele auf das äussere Darstellen gerichtet ist, und die Kunst überall als ein Machen, Schaffen (Kunst, *τέχνη*) angesehen wird. — Die Kunstform muss zuvörderst, um das Empfindungsvermögen in eine zusammenhängende Bewegung zu versetzen, eine allgemeine Gesetzmässigkeit haben, die als Beobachtung mathematischer Verhältnisse oder organischer Lebensformen erscheint; ohne diese Gesetzmässigkeit hört sie auf Kunstform zu sein. (Die Musik wirkt nur dadurch, dass sie sich mathematischen Verhältnissen, die Plastik dadurch, dass sie sich den organischen Naturformen einverleibt; reisst sie sich von diesen los, so verliert sie den Boden, auf welchem sie sich unserm Geiste annähern kann.) — Während diese Gesetzmässigkeit erste Forderung an die Kunstform überhaupt, ist die Schönheit ein näheres Prädikat der Kunstform in Bezug auf das Empfindungsleben. Schön nennen wir diejenigen Formen, welche die

Seele auf eine ihrer Natur durchaus angemessene, wohlthätige, wahrhaft gesunde Weise zu empfinden veranlassen, gleichsam in Schwingungen setzen, die ihrer innersten Structur gemäss sind. — Es liegt im Begriffe eines Kunstwerks als einer innigen Verbindung einer Kunstidee mit äusseren Formen, dass es eine Einheit haben muss, auf welche Alles im Kunstwerke sich zurückbezieht, und durch welche die verschiedenen, successiv oder nebeneinander existirender Theile so zusammengehalten werden, dass der eine den andern gleichsam fordert und nothwendig macht. Das Kunstwerk muss ein Eines und Ganzes sein.

Das Nähere über Wesen und Inhalt der Kunst im Allgemeinen behandelt die Aesthetik als die Wissenschaft des Schönen und der Kunst, der vollendeten Erscheinung des Schönen. (S. Vischer's Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen, 3 Bde., Reutlingen 1846—58; u. vgl. Zimmermann, Geschichte der Aesthetik als philosophische Wissenschaft, Wien 1858).

2. Eintheilung der Kunst. Nach der Verschiedenartigkeit der Kunstwerke zerfallen die Künste in zwei Hauptgattungen: die darstellenden oder nachahmenden und die werkthätigen oder bildenden Künste. Erstere sind solche Künste, in welchen der Mensch aus sich allein, ohne einen äussern, fremden Stoff (durch Stimme, Sprache, Bewegung) ein Kunstwerk zur Erscheinung bringt; es sind dies die Musik, Poetik, Rhetorik, Mimik, Orchestik; die werkthätigen (werkschaffenden) oder bildenden Künste dagegen sind diejenigen, in welchen an einem äussern, fremden Stoffe (Stein, Erz, Holz, Leinwand u. dgl.) ein Kunstwerk ausgeführt wird; es sind dies die Architektonik (Baukunst), Plastik (Bildnerei, Bildkunst) und Graphik (Malerei). — Eine andere Doppeltheilung der Kunst, die (nach Westphals Vermuthung, Metrik I. S. 3) vielleicht aus der aristotelischen Schule hervorgegangen, ist die in apotelestische und praktische oder musische Künste (*ἀποτελεστικαὶ, πρακτικαὶ τέχναι*); zu den ersteren gehören Architektur, Plastik, Malerei, zu den letzteren Musik, Orchestik und Poesie. Die Namen apotelestisch und praktisch beziehen sich zunächst auf die Art und Weise, wie das Kunstwerk dem Kunstgenusse des Zuschauers vermittelt wird. Ein musikalisches und poetisches Kunstwerk ist zwar an und für sich durch den schöpferischen Act des Componisten oder Dichters vollendet, aber es bedarf noch einer besondern Thätigkeit des Sängers, des Schauspielers, des Rhapsoden u. s. w., mit einem Worte des darstellenden Virtuosen, durch welche es dem Zuschauer oder Zuhörer vorgeführt wird, und eben deshalb heisst es *πρακτικόν*, d. h. ein durch eine Handlung oder Thätigkeit dargestelltes. (Schol. Dion. Tr. p. 653:

πᾶσαι γὰρ αἱ πρακτικαὶ τέχναι κριτὴν ἔχουσι τὸν τῆς πράξεως καὶ ἐνεργείας μόνον καιρόν. καὶ γὰρ τῷ καιρῷ ἐν ᾧ καὶ γίνονται ἐν αὐτῷ καὶ εἰσίν. ib. p. 655: *πρακτικαί εἰσιν ὅσαι μέχρι τοῦ γίνεσθαι ὁρῶνται ὥσπερ ἡ αὐλητικὴ καὶ ἡ ὀρχηστική. αὗται γὰρ ἐφ' ὅσον χρόνον πράττονται ἐπὶ τοσοῦτον καὶ ὁρῶνται. μετὰ γὰρ τὴν πρᾶξιν οὐχ ὑπάρχουσιν* etc.) Ebenso verhält es sich mit der Orchestik. Dagegen ist ein Kunstwerk der Architektur, Plastik und Malerei schon durch den blossen schöpferischen Act des bildenden Künstlers dem Zuschauer fertig und vollendet gegenübergestellt, und eben deshalb heisst es *ἀποτελεστικόν* (ib. p. 670): *ἀποτελεστικὰς δὲ λέγουσιν ὧν τινων τὰ ἀποτελέσματα μετὰ τὴν πρᾶξιν ὁρῶνται ὡς ἐπὶ ἀνδριαντοποιίας καὶ οἰκοδομικῆς. μετὰ γὰρ τὸ ἀποτελέσαι τὸν ἀνδριαντοποιὸν τὸν ἀνδριάντα καὶ τὸν οἰκοδόμον τὸ κτίσμα μένει ὁ ἀνδριὰς καὶ τὸ κτίσμα.* Westphal a. a. O.). — Eine Dreitheilung der Künste beruht auf dem Kriterium der Zeit, des Raumes und der Verbindung von Zeit und Raum. Auf der Zeit allein (den schnelleren oder langsameren Luftschwingungen) beruhen die Musik, Poetik, Rhetorik; auf dem Raum allein die Architektonik, Plastik und Graphik; endlich auf Zeit und Raum die Mimik und Orchestik (vgl. O. Müller's Archäol. §. 18 ff.).

1. Bekanntlich hat Plato, der als der erste griechische Kunsttheoretiker betrachtet werden kann, die im Vorstehenden erwähnten schönen Künste mit dem Namen des 'nachahmenden' (*αἱ μιμητικαὶ τέχναι*) belegt, und, indem er sie von seinem ethisch-politischen Standpunkte für blosse Schein- und Schmeichelkünste hielt, ihnen im Staatsleben (auf gleicher Stufe etwa mit der Koch-, Putzkunst u. ähnl.) einen niedrigern Rang zugewiesen als einerseits den Künsten der Gerechtigkeit, der Gesetzgebung, des Landbaus, der Gymnastik und Heilkunde, andrerseits der Rechenkunst, Messkunst, Wägekunst, Zimmermeisterkunst u. a. Vgl. Rep. 2. p. 372, b: *Οὐκοῦν μείζονά τε αὖ τὴν πόλιν δεῖ ποιεῖν; ἐκείνη γὰρ ἡ ὑγιεινὴ οὐκέτι ἱκανή, ἀλλ' ἤδη ὄγκου ἐμπλητέα καὶ πλήθους, ἃ οὐκέτι τοῦ ἀναγκαίου ἕνεκά ἐστιν ἐν ταῖς πόλεσιν, οἷον οἵ τε θηρευταὶ πάντες, οἵ τε μιμηταί, πολλοὶ μὲν οἱ περὶ τὰ σχήματά τε καὶ χρώματα, πολλοὶ δὲ οἱ περὶ μουσικήν, ποιηταί τε καὶ τούτων ὑπηρέται, ῥαψῳδοί, ὑποκριταί, χορευταί, ἐργολάβοι, σκευῶν τε παντοδαπῶν δημιουργοί, τῶν τε ἄλλων καὶ τῶν περὶ τὸν γυναικῶν κόσμον.* — Sophist. p. 234, b ff.: *Οὐκοῦν τόν γ' ὑπισχνούμενον δυνατὸν εἶναι μιᾷ τέχνῃ πάντα ποιεῖν γιγνώσκομέν που τοῦτο, ὅτι μιμήματα καὶ ὁμώνυμα τῶν ὄντων ἀπεργαζομένους τῇ γραφικῇ τέχνῃ δυνατὸς ἔσται τοὺς ἀνοήτους τῶν νέων παίδων, πόρρωθεν τὰ γεγραμμένα ἐπιδεικνὺς λανθάνειν ὡς, ὅ τι περ ἂν βουληθῇ δρᾶν, τοῦτο ἱκανώτατος ὢν ἀποτελεῖν ἔργῳ ... Τί δὲ δή; περὶ τοὺς λόγους ἆρ' οὐ προσδοκῶμεν εἶναί τινα ἄλλην τέχνην; ἢ οὐ δυνατὸν αὖ τυγχάνειν τοὺς νέους καὶ ἔτι πόρρω τῶν πραγμάτων τῆς ἀληθείας ἀφεστῶτας διὰ τῶν*

ὥτων τοῖς λόγοις γοητεύειν, δεικνύντας εἴδωλα λεγόμενα περὶ πάντων, ὥστε ποιεῖν ἀληθῆ δοκεῖν λέγεσθαι καὶ τὸν λέγοντα δὴ σοφώτατον πάντων ἅπαντ' εἶναι; etc. — Rep. 10 p. 600, e ff.: *Οὐκοῦν τιθῶμεν ἀπὸ Ὁμήρου ἀρξαμένους πάντας τοὺς ποιητικοὺς μιμητὰς εἰδώλων ἀρετῆς εἶναι καὶ τῶν ἄλλων, περὶ ὧν ποιοῦσι, τῆς δὲ ἀληθείας οὐχ ἅπτεσθαι; ἀλλ' ὥσπερ νῦν δὴ ἐλέγομεν, ὁ ζωγράφος σκυτοτόμον ποιήσει δοκοῦντα εἶναι, αὐτός τε οὐκ ἐπαΐων περὶ σκυτοτομίας καὶ τοῖς μὴ ἐπαΐουσιν, ἐκ τῶν χρωμάτων δὲ καὶ σχημάτων θεωροῦσιν; Πάνυ μὲν οὖν. Οὕτω δή, οἶμαι, καὶ τὸν ποιητικὸν φήσομεν χρώματ' ἄττα ἑκάστων τῶν τεχνῶν τοῖς ὀνόμασι καὶ ῥήμασιν ἐπιχρωματίζειν αὐτὸν οὐκ ἐπαΐοντα ἀλλ' ἢ μιμεῖσθαι, ὥστε ἑτέροις τοιούτοις ἐκ τῶν λόγων θεωροῦσι δοκεῖν, ἐάν τε περὶ σκυτοτομίας τις λέγῃ ἐν μέτρῳ καὶ ῥυθμῷ καὶ ἁρμονίᾳ πάνυ εὖ δοκεῖν λέγεσθαι, ἐάν τε περὶ στρατηγίας ἐάν τε περὶ ἄλλου ὁτουοῦν· οὕτω φύσει αὐτὰ ταῦτα μεγάλην τινὰ κήλησιν ἔχειν ... Ταῦτα μὲν δή, ὥς γε φαίνεται ἐπιεικῶς ἡμῖν διωμολόγηται, τόν τε μιμητικὸν μηδὲν εἰδέναι ἄξιον λόγον περὶ ὧν μιμεῖται, ἀλλ' εἶναι παιδιάν τινα καὶ οὐ σπουδὴν τὴν μίμησιν, τούς τε τῆς τραγικῆς ποιήσεως ἁπτομένους ἐν ἰαμβείοις καὶ ἐν ἔπεσι πάντας εἶναι μιμητικοὺς ὡς οἷόν τε μάλιστα* etc. — Leg. 10 p. 889, b ff.: *Πῦρ καὶ ὕδωρ καὶ γῆν καὶ ἀέρα φύσει πάντα εἶναι καὶ τύχῃ φασί, τέχνῃ δὲ οὐδὲν τούτων, καὶ τὰ μετὰ ταῦτα αὖ σώματα γῆς τε καὶ ἡλίου καὶ σελήνης ἄστρων τε πέρι, διὰ τούτων γεγονέναι παντελῶς ὄντων ἀψύχων ... τέχνην δὲ ὕστερον ἐκ τούτων ὑστέραν γενομένην, αὐτὴν θνητὴν ἐκ θνητῶν, ὕστερα γεγεννηκέναι παιδιάς τινας ἀληθείας οὐ σφόδρα μετεχούσας, ἀλλὰ εἴδωλ' ἄττα ξυγγενῆ ἑαυτῶν, οἷ' ἡ γραφικὴ γεννᾷ καὶ μουσικὴ καὶ ὅσαι ταύταις εἰσὶ συνέριθοι τέχναι· αἳ δέ τι καὶ σπουδαῖον ἆρα γεννῶσι τῶν τεχνῶν, εἶναι ταύτας, ὁπόσαι τῇ φύσει ἐκοίνωσαν τὴν αὐτῶν δύναμιν, οἷον αὖ ἰατρικὴ καὶ γεωργικὴ καὶ γυμναστική.*

Ueber diese platonische Geringschätzung der Kunst vgl. Stahr zu Aristoteles' Poetik S. 16 ff.: Durch Plato's ganze Betrachtungsweise der Kunst geht eine heftige Polemik gegen die Kunst und gegen die Stellung, welche zumal die Dichtkunst im hellenischen Volke und Leben einnahm. Dass Poesie und Kunst sich ebenbürtig der Philosophie zur Seite zu stellen, dass sie mit ihren Leistungen eine hohe Bedeutung für die Bildung der Menschheit zu beanspruchen wagten, erschien dem Meister der Akademie als eine durch nichts gerechtfertigte Anmassung. Zu dieser seiner Feindseligkeit gegen die Kunst musste ihm das Prinzip derselben, als welches er wie die gesammte hellenische Philosophie die Mimesis erkannte, die Waffen schmieden helfen. Weil alle Künste auf diesem Prinzipe beruhen, alle 'nachahmende' sind, so fehlt ihnen, nach Platon, alle Realität. Sie vermögen nur den Schein der Wirklichkeit und Wesenheit der Dinge zu geben; sie gehen nur auf Sinnenreiz und Täuschung des Hörers und Beobachters. Die Künstler selbst haben keine Einsicht in das wahre Wesen der Dinge, deren Scheinbilder sie hervorbringen; ihr Thun und ihre Werke sind ein blosses müssiges Spiel (*παιδιά*), berechnet auf das, was dem Volke und den Unkundigen (den Nichtphilosophen) als schön erscheint, kein auf das Wesen gehender Ernst (*σπουδή*); und selbst diejenige Kunstform, welche den höchsten Rang einnimmt, die Tragödie, macht davon um so weniger eine Ausnahme, als sie gerade die am meisten und vollständigsten mimetische (nachahmende) von allen ist. — So gelangt Platon zu dem Resultat: die nachbildende Kunst ist an

sich schlecht, sie wirkt auf und durch das Schlechte in uns, und was sie hervorbringt, ist, im Lichte der Philosophie betrachtet, Schlechtes.

Die logische Entwicklung, mittels deren Plato seine Geringschätzung der Kunst und ihres Prinzips, der Mimesis, begründet, richtet sich gegen das Wesen der letzteren mit folgendem Schlusse: 'Die Phantasie', so argumentirt er, 'gibt ein Abbild des Gegenstandes; dieser selbst ist ein Abbild der Idee des Gegenstandes, wie sie im göttlichen Verstande wohnt.' Nun nimmt er die objective Darstellung des Phantasiebildes durch die Kunst (das Kunstwerk) hinzu und sagt: diese sei wieder ein Abbild des Phantasiebildes. Folglich, schliesst er, sei das Kunstwerk das Bild von dem Bilde eines Bildes.

Durch diese seine falsche Auffassung des Begriffs der künstlerischen Mimesis wird es zugleich erklärt, wie Platon dazu kommen musste, die ganze Kunst nur in so weit gelten zu lassen, als sie sich in den Dienst des sittlichen Ideals zu begeben, und nur dieses nachahmend auszudrücken und nachzubilden habe, wenn sie in seinem Idealstaate geduldet sein wollte. Sobald sie dies versäume, sei sie für gefährlich und schädlich zu halten. So die Tragödie, weil sie die Lust zu Klage und Jammer im Menschen nähre, die Komödie, weil sie das Gegentheil davon, den leichtsinnig spottenden Uebermuth in uns befördere. Die erstere statuirt er also höchstens, wenn sie (wie das specifisch-christliche Trauerspiel zwei Jahrtausende später unternahm) vollkommen sittliche Reinheit und übermenschliche Erhabenheit des Helden im Leiden aufzeige; die letztere, wenn sie sich darauf beschränke, in moralischer Tendenz das Unwürdige, Verkehrte und Lächerliche warnend und belehrend darzustellen.

Also Platon, der doktrinäre Idealist, der in allem Bestehenden nirgends das entsprechende Abbild der Idee zu finden vermochte, die er von Staat und Staatsleben, von Poesie und Kunst in sich trug, dieser radikalste Idealist, den die Geschichte der Menschen kennt, der im vollen Glauben von der Ueberzeugung ausging, dass es möglich sein müsse, vom Standpunkte des Idealismus aus die wirkliche Welt umzugestalten, scheute in seiner Kühnheit keine Consequenz seiner Weltanschauung: nicht die Nothwendigkeit einer staatspolizeilichen Censur des Aesthetischen, nicht den Widerspruch seiner ganzen Zeit und seines Volks gegen den moralischen Rigorismus einer Anschauungsweise, durch welche nicht nur über eine ganze Welt unbefangener und harmloser Kunstgestaltung des Bildners und Malers, sondern auch über einen Phidias und Homer, über einen Aeschylos und Sophokles der Stab gebrochen wurde. Aber niemals ist auch der abstrakte Idealismus in seiner um die Wirklichkeit des Lebens unbekümmerten Naivetät je wieder so unsterblicher Lächerlichkeit überwiesen worden als dieser radikale Idealismus von der lebendigen Wirklichkeit und von der Kunstgeschichte des griechischen Volks. Es ist ein wunderbares Verhältniss, in welchem hier Theorie und Praxis der Aesthetik geschichtlich vor uns auftreten. Während Phidias und Polyklet so eben erst ihrem Volke die unerreichten Ideale der plastischen Erhabenheit in ihren Götterbildern gegeben, Skopas und Praxiteles ihnen das Urbild der Schönheit in der schaumgebornen Göttin der Liebe und die höchste Tragik des Menschenschicksals in der Gruppe der Niobe und ihrer Kinder vor die staunenden Augen gestellt, Aeschylos und Sophokles den Hellenen die Musterbilder tragischer Kunst geschaffen hatten — sehen wir die Theorie bei Platon in den Kinderschuhen einer Aesthetik einhergehen, die von dem wahren Verständnisse und der richtigen Würdigung dieser Schöpfungen,

um welche alle späteren Jahrhunderte das Hellenenvolk beneidet haben, fast noch weiter entfernt war, als wir von der Erreichung derselben entfernt sind!

Gegen diese Platonische Kunstanschauung, welche über die gesammte Kunst seines Volks das Verdammungsurtheil aussprach, und die Hellenen von den Schöpfungen ihrer grossen Dichter und Künstler hinweg und über dieselben hinaus auf das 'Kunstwerk der Zukunft' verwies, wie er es in sich zu tragen wähnte, erhob sich nun sein grosser Schüler Aristoteles, der wie überall in seinem Philosophiren so auch in seiner Anschauung der Kunst stets das Ganze der lebendigen Wirklichkeit und des wahren Daseins zur Grundlage machte.

2. Aristoteles nämlich hielt zwar ebenfalls das Wesen der schönen Künste (der Malerei, Bildhauer- und Dichtkunst, Rhetor. 1, 11; der Musik und Orchestik, Poët. cap. 1) in der *μίμησις* ('Nachahmung' oder 'Nachbildung') begründet — weil dem Menschen von Natur der Trieb zum Nachahmen und die Lust an demselben eingepflanzt sei —, aber, im vollsten Gegensatze zu Plato, wies er den schönen Künsten eine hohe Stelle im Staatsleben an, indem er ihren wohlthuenden, veredelnden und läuternden ('kathartischen') Einfluss auf die Gesittung der Menschen anerkannte. Arist. Poët. cap. 4: *Ἔοικασι δὲ γεννῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτίαι δύο τινές, καὶ αὗται φυσικαί. τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστι, καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζῴων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας· σημεῖον δὲ τούτου τὸ συμβαῖνον ἐπὶ τῶν ἔργων, ἃ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὁρῶμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον θηρίων τε μορφὰς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν· αἴτιον δὲ καὶ τούτου, ὅτι μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἥδιστον ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως, ἀλλ' ἐπὶ βραχὺ κοινωνοῦσιν αὐτοῦ· διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὁρῶντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος, ἐπεὶ ἐὰν μὴ τύχῃ προεωρακώς, οὐχ ᾗ μίμημα ποιήσει τὴν ἡδονὴν ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροιὰν ἢ διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἰτίαν*; vgl. Rhetor. 1, 10: *ἡδὺ πᾶν ὅ τι ἂν εὖ μεμιμημένον ᾖ, κἂν μὴ ἡδύ, οὗ τὸ μίμημα· οὐ γὰρ ἐπὶ τούτῳ χαίρει, ἀλλὰ συλλογισμός ἐστιν, ὅτι τοῦτο ἐκεῖνο, ὥστε μανθάνειν συμβαίνει.* — Politic. 8, 7: *φαμὲν δ' οὐ μιᾶς ἕνεκεν ὠφελείας τῇ μουσικῇ χρῆσθαι δεῖν, ἀλλὰ καὶ πλειόνων χάριν· καὶ γὰρ παιδείας ἕνεκεν καὶ καθάρσεως· (τί δὲ λέγομεν κάθαρσιν, νῦν μὲν ἁπλῶς, πάλιν δὲ ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἐροῦμεν σαφέστερον·) τρίτον δὲ πρὸς διαγωγὴν, πρὸς ἄνεσίν τε καὶ πρὸς τὴν τῆς συντονίας ἀνάπαυσιν· φανερὸν ὅτι χρηστέον μὲν πάσαις ταῖς ἁρμονίαις, οὐ τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον πάσαις χρηστέον· ἀλλά πρὸς μὲν τὴν παιδείαν ταῖς ἠθικωτάτοις, πρὸς δὲ ἀκρόασιν ἑτέρων χειρουργούντων καὶ ταῖς πρακτικαῖς καὶ ταῖς ἐνθουσιαστικαῖς. Ὁ γὰρ περὶ ἑνίας συμβαίνει πάθος ψυχὰς ἐσχυρῶς, τοῦτο ἐν πάσαις ὑπάρχει, τῷ δὲ ἧττον διαφέρει καὶ τῷ μᾶλλον, οἷον ἔλεος καὶ φόβος, ἔτι δ' ἐνθουσιασμός. Καὶ γὰρ ὑπὸ ταύτης τῆς κινήσεως κατακώχιμοί τινες εἰσιν· ἐκ δὲ τῶν ἱερῶν μελῶν ὁρῶμεν τούτους, ὅταν χρήσωνται τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι, καθισταμένους, ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως. Ταυτὸ δὲ τοῦτο ἀναγκαῖον πάσχειν καὶ τοὺς ἐλεήμονας καὶ τοὺς φοβητικοὺς καί τοὺς ὅλως παθητικούς* etc. (Vgl. hierzu Ed. Müll. Theorie d. Kunst. II. S. 50 ff.)

3. Zur historischen Entwickelung der schönen Künste bei den Griechen bemerkt Wachsmuth (Hellen. Alterthumsk. II. S. 627 ff.): Die darstellenden Künste entwickelten bei den Hellenen sich bei weitem früher als die werkschaffenden. Des menschlichen Körpers Stellungen und Bewegungen wurden Kunststoff in der Gymnastik und deren Tochter, der Orchestik; Nervenkitzel und Gefallen an Schönheit und Anmuth brachte den Tanz früh zu ästhetischer Geltung; ebenso früh gestaltete und rundete, bei grossem Rededrange und fein urtheilendem Ohr, die Sprache sich zum poetischen Organ; und Naturanschauungen, befruchtet und vergeistigt durch die Phantasie, gaben dazu Unterlage und Gehalt. Diese Anfänge, wobei der dem Hellenen angeborne Schönheitstrieb, zusammengestellt mit der ebenfalls natürlich gegebenen Regsamkeit, schöpferisch wirkten, erhielten eine überaus förderliche Pflege und Weihe durch ihre Verbindung mit dem Götterdienste. Die Götter, in den Vorstellungen der Hellenen durchweg den Menschen nachgebildet, wurden als Freunde des Anmuthigen und Schönen gedacht, daher Kunstleistungen ihnen zur Ergötzung dargebracht; Gesang und Tanz, Festaufzug, Spiele, selbst schöne Persönlichkeit des Priesters, wetteiferten miteinander, den Göttern Genuss zu bereiten. Die festlichen Panegyreis wurden geweihte Schaubühnen für Drang und Genuss künstlerischer Darstellungen, und wenn schon die Freude der Schauenden den Eifer der Darstellenden weckte, so wirkte noch anregender die Vorstellung, dass selbst der Götter Beifall und Gunst zu ernten sei, und dies besonders verflocht auch Leistungen der Edelsten und Besten in den schönen Kunstkranz, an welchem Theil zu haben Ehrensache war und dergestalt gesucht wurde, dass unter den Schauenden nicht leicht Einer gefunden werden mochte, den nicht auch die Reihe darzustellen getroffen hatte oder treffen musste. Dieser Sinn wurde genährt und gekräftigt durch die Pädeia, in der keiner Art von Ausbildung das Schöne, die Charis, fremd blieb, deren schönste Früchte mit diesem Gepräge den Götterdienst zu verherrlichen bestimmt waren und so die höchste, würdigste und schwungreichste Beziehung des politischen Lebens bekamen.

Dagegen nun blieben die werkschaffenden Künste, welche einen Stoff der äussern Natur zum Organ der Darstellung einer künstlerischen Idee begehren, lange unentwickelt, und der Gedanke, einem solchen Stoffe Schönes, besonders aber die Formen menschlicher Körperschönheit, einzubilden, regte sich erst, nachdem Jahrhunderte lang schöne körperliche und sprachliche Darstellungen versucht und der Vollendung nahe gebracht worden waren. Der Hellene sah lange Zeit nur sich selbst nach seiner ganzen Persönlichkeit als geeignet an, den Göttern zum Kunstorgan zu dienen; die übrigen Darbringungen und die Abbildungen der Götter wurden, wie andere Bedürfnisse des menschlichen Lebens, durch das Handwerk geliefert, und der Sinn für stetige Ordnung, in der ältern Zeit des hellenischen Staatslebens überhaupt, insbesondere aber im Götterdienste vorherrschend, gab diesem Brauche Dauer und wol selbst eine gewisse Heiligkeit, so dass die herkömmlichen Bildungsformen als eine Art heiliger Typen angesehen wurden.

Seit dem grossen Perserkriege und dem Höhestande der athenischen Demokratie entwickelte die Kunst sich in allen Richtungen mit gleichem Erfolge, und ihrer Entwickelung entsprach der Sinn des hellenischen Volkes, in dem nur wenige Gemeinden, von der Anhänglichkeit an das Alte befangen, sich spröde gegen den allgemeinen Aufschwung bewiesen. Gunst der öffentlichen

Meinung, welche die Kunst über das Handwerk erhob, und jene ebenso den Freien als Ehrensache, wie dieses dem Knechte oder Einsassen als Lebensbürde, anwies, Feinheit des Urtheils auch der Menge, Werthschätzung der Kunstwerke als theurer und köstlicher Güter, Reichlichkeit der Bestellungen, Uebertragung schöner Bildungen auch auf Geräth des Bedürfnisses, öffentliche Kunstausstellungen und Theilnahme des Volkes an den Wettarbeiten der Künstler, Wanderungen nach Orten, wo berühmte Kunstwerke zu schauen waren, z. B. nach Thespiä, seitdem dort Praxiteles' Eros sich befand, verbunden mit Aufführung grossartiger Bauten, brachten eine so üppige Blüthe der Kunst hervor, dass jegliche politische Kraftäusserung oder Hoheit der Hellenen durch sie überglänzt wird, ihre Einfügung in das Staatsleben aber diesem Ersatz für politische Gebrechen zu geben vermochte und den Hellenen, als dem unerreichten Kunstvolke der Welt, den höchsten Ehrenplatz in der Geschichte sichert. Die Kunst ging nach Ruhm, nicht nach Brod. Mehr als ein Künstler arbeiteten für Staaten, ohne für ihre Werke eine Vergütung anznnehmen; auch dieses eine Leiturgie, und gewiss keine der andern nachstehend.

§ 2.

1. Die Musik oder Tonkunst, ἡ μουσική, theils auf der menschlichen Stimme oder dem Gesange (Vocalmusik), theils auf den Tönen von Toninstrumenten (Lyra, Cither, Flöte etc.: Instrumentalmusik) beruhend, wurde bei den Griechen der älteren Zeit (bis um die Mitte des 6. Jahrh. v. Chr.) stets in engster Verbindung mit der Dichtkunst geübt, und zwar in beschränkterm Masse in der epischen und elegisch-iambischen Dichtung, beim aödischen, rhapsodischen und deklamatorischen (recitativen) Vortrage, in weit ausgedehnterm Umfange in der Lyrik und im Vortrag der Chöre, und zwar sowol der Gesang als die Instrumentalmusik; mit beiden Künsten, der Poesie und der Musik, verband sich noch die Orchestik (Tanzkunst) als dritte der musischen Künste, für welche bekanntlich auch musische Wettkämpfe, ἀγῶνες μουσικοί od. μουσικῆς eingerichtet wurden. (Zum Namen vgl. Thucyd. 3, 104, 3: καὶ ἀγὼν ἐποιεῖτο αὐτόθι καὶ γυμνικὸς καὶ μουσικός, χορούς τε ἀνῆγον αἱ πόλεις . . ὅτι δὲ καὶ μουσικῆς ἀγὼν ἦν καὶ ἀγουνιούμενοι ἐφοίτων etc. Zur Sache vgl. oben III. Abth. S. 262 ff.).

1. Ambros, Gesch. d. Musik I. S. 219: Die Musikgeschichte Griechenlands theilt sich in drei von einander sehr deutlich geschiedene Epochen. Die erste umfasst den Raum von den Urzeiten der griechischen Geschichte bis zur dorischen Wanderung. In dieser halbmythischen Zeit hat Alles noch ein mehr nach der asiatischen Weise deutendes Aussehen. Die Musik wird bereits geistreicher als im Orient aufgefasst, allein im Ganzen ist die Stellung derselben doch wesentlich dieselbe wie dort. Man ehrt Götter mit Hymnen, oder erfreut sich beim Schmause am Gesange des Sängers, denn der Held, der König hört

den Sänger gern und lohnt ihm, aber er selbst kann und mag nicht Musik üben. Von der dorischen Wanderung an, um 1000 v. Chr., beginnt die historische Zeit Griechenlands, und mit ihr die zweite Epoche der griechischen Musikgeschichte. Schnell entwickelt sich jetzt die Tonkunst, aber immerfort im engsten Verbande mit der Poesie, so dass die Geschichte hellenischer Musik nothwendig auch in das Gebiet hellenischer Dichtkunst hinübergreifen muss, und umgekehrt. Jetzt kommen musikalische Wettkämpfe in Aufnahme, Chöre und Tänze feiern die grossen Nationalfeste und die Götteropfer. Grosse Künstler, deren Namen in dankbarer Erinnerung bleiben, fördern die Kunst, die Kunstmittel werden reicher, Tonarten, Rhythmengattungen bilden sich aus, öfter unter Einflüssen von Asien her. Die Musik behält ihre grossartig einfache, ernste, religiöse, aber auch strenge und schmucklose Weise. Sie wird ein wichtiges Erziehungsmittel. Ihre edelste Blüte entfaltet sie im Jahrfünfzig vor dem Perserkriege, während dieses glorreichen Kampfes (490—480 v. Chr.) selbst, und bis zu dem für Griechenland so folgenschweren peloponnesischen Kriege. Der fein und tief durchgebildeten musikalischen Praxis stellt sich vervollständigend eine scharfsinnige, tiefgegriffne, wesentlich mathematische Tonlehre zur Seite, wie es scheint nicht ohne Anregung von Aegypten her. Der peloponnesische Krieg leitet die dritte und letzte Epoche ein. Die Musik erfährt eine sehr durchgreifende Reform, sie lernt es, sich allenfalls auch völlig von der Poesie loszumachen, im Tonsysteme treten Aenderungen ein, eine neue Tonlehre stellt sich der alten, rein mathematischen, feindlich entgegen. An die Stelle der bisherigen einfachen Kunst tritt eine reich prunkende, lebhafte, ein bedenklicher Luxus in Verwendung der Kunstmittel gewinnt die Oberhand, das Virtuosenthum florirt. Fast wie Gegensätze stehen die alte Musik der zweiten und die neue Musik der dritten Epoche neben einander. Einsichtsvolle Männer erkennen die Entartung und klagen und sprechen vergebens zu Gunsten der schlichten, gediegenen alten Kunst. In diesem Zustande geht die Musik auf das alles bezwingende, alles verschlingende Rom über. Griechenland ist jetzt nur einer der Nebenflüsse, die sich in den grossen Hauptstrom des Römerreiches ergiessen, und von denen dann weiter keine Rede ist. Aber die Kunstanlage des griechischen Volkes ist so gross, dass, trotz Entartung, trotz Unterjochung, seine Musik genug treffliche Elemente bis in die christliche Zeit gerettet hinüberbringt und anregend für die beginnende christliche Tonkunst zu werden vermag.

2. Ebendas. S. 241 ff.: Der Unterschied zwischen den Aöden und den Rhapsoden lag darin, dass der von der Kithara unterstützte Vortrag der Aöden sich mehr dem eigentlichen Gesange näherte, dagegen die Rhapsoden ein begleitendes Instrument nicht anwandten, und sich in ihrem Vertrage mehr der eigentlichen Declamation näherten. Indessen wurde auch die gehobene Sprache des Declamators von den Griechen nicht mehr dem gewöhnlichen Redetone, sondern der Musik beigezählt. Späterhin steigerte sich der Vortrag der bei den Rhapsoden den Hauptgegenstand bildenden homerischen Gedichte bis zum wirklichen dramatischen Ausdrucke, und selbst die Farbe des Gewandes, welches der Rhapsode anhatte, war besonders gewählt: zur Ilias war er roth, zur Odysee violet gekleidet. Der anfangs so feste Verband zwischen Poesie und Musik lockerte sich hier sehr merklich: man lernte es, Verse in ausdrucksvoller Declamation vorzutragen, ohne geradezu in den Ton des Gesanges zu gerathen. Dieser declamatorische Vortrag war speciell für die Geschichte Homers sogar der

ursprüngliche, denn erst Stesander von Samos war es, der sie zuerst bei den pythischen Spielen zur Kithara sang. Wie sich die Declamation von der Musik emancipirte, so lernte man auch umgekehrt (z. B. im pythischen Flötenspiele) die Musik eigengiltig und selbstständig und ohne dass sich ihr das gesungene Wort gesellte, ausüben. Sakadas von Argos spielte Liedermelodien ohne Gesang auf der Flöte, Aristonikos von Chios (in Korkyra ansässig), Zeitgenoss des Archilochos, versuchte dasselbe auf der Kithara. Freilich aber wurde die blosse Intrumentalmusik noch zu Platons Zeit, also im Ausgange des fünften Jahrhunderts, für der Singemusik keineswegs ebenbürtig, ja beinahe als Tand angesehen, wenigstens von den strengen Philosophen. Die unbestimmte Anregung der Gefühle durch Instrumentalmusik war den in allem nach Klarheit, Einfachheit und Bestimmtheit der Anschauung und des Ausdrucks strebenden Griechen gleichsam ängstigend. In der blossen Instrumentalmusik wird kein Lob der Götter, kein Preis der Helden, keine Lehre der Weisheit vernommen, es werden unbestimmte Empfindungen angeregt, welche sich allenfalls auch nach der schlimmen Seite wenden können; heftige Affekte, die sich, wie bei den Orgien, ohne eigentlichen Gegenstand mit aller intensiven Kraft äussern. Daher denn Aristoteles auch meint, die Flötenmusik sei nicht ethisch, sondern orgiastisch.

2. Das Gesammtgebiet der griechischen Musiklehre wurde (nach Aristides Quintilianus, s. im Folg., §. 4. Nr. 4) in zwei Haupttheile getheilt: den theoretischen (*τὸ θεωρητικόν* (und den praktischen (*τό πρακτικόν*). Der theoretische Theil zerfiel wieder in zwei Abtheilungen: die natürliche (*τὸ φυσικόν*) und die künstliche (*τὸ τεχνικόν.*) Die natürliche Abtheilung umfasste das Mathematische (*τὸ ἀριθμητικόν*) und das Physikalische (*τὸ φυσικόν* im engern Sinne), d. i. die Behandlung der Zahlen- und der akustischen Verhältnisse der Töne. Der künstliche Theil (*τὸ τεχνικόν*) enthielt die Lehren der Harmonik, Rhythmik und Metrik (*τὸ ἁρμονικόν, ῥυθμικάν, μετρικόν*). — Der praktische Theil der Musiklehre (*τὸ πρακτικόν*) handelte theils von der angewandten Musik (*τὸ χρηστικόν*), die sich zur theoretischen ungefähr so verhielt wie die angewandte Mathematik zur reinen; theils von der ausübenden Musik (*ἐξαγγελτικόν*). Die angewandte Musik enthielt die Lehre von der Melodiebildung, Rhythmenbildung (*μελοποιΐα, ῥυθμοποιΐα*) und die Poesie (*ποίησις*), welche letztere wegen der bei den Griechen herrschenden engen Verbindung von Wort und Ton in die Musiklehre, und zwar nur als untergeordneter Theil des Ganzen, hineingezogen wurde. — Die ausübende, exangeltische Musik umfasste das Spielen musikalischer Instrumente (*τὸ ὀργανικόν*), den Gesang (*ᾠδικόν*) und ausserdem die repräsentirende Darstellung (*ὑποκριτικόν*), welche letztere bei uns schon über das

eigentliche musikalische Gebiet hinausliegt, während die beiden ersteren Theile der exangeltischen Musik mit dem, was wir praktisch ausübende Musik nennen, zusammenfällt.

Die Musiklehre im engern Sinne, bei den Griechen Harmonik (ἡ ἁρμονική), enthielt die Lehre von den Systemen und Tonarten (Aristox. 1: Ἁρμονική ἐστιν ἡ πρὸς τῶν συστημάτων τε καὶ τόνων θεωρία. Euklid. 1: Ἁρμονική ἐστιν ἐπιστήμη θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ τῆς τοῦ ἡρμοσμένου φύσεως. Alypius 1: ἁρμ. ἐστιν ἡ περὶ τὸ ἡρμοσμένον πραγματεία). Sie zerfiel in sieben Haupttheile: 1. von den Klängen (περὶ φθόγγων), 2. von den Klangräumen oder Intervallen (περὶ διαστημάτων), 3. von den Systemen (περὶ συστημάτων), 4. von den Geschlechtern (περὶ γενῶν), 5. von den Tonarten (περὶ τόνων), 6. von den Uebergängen (περὶ μεταβολῶν), 7. von der Melodiebildung (περὶ μελοποιΐας).

3. Gleich wie die allgemeine Sprache je nach den einzelnen Volksstämmen sich in besondere Dialekte zerlegt, so bewegte sich auch die griechische Musik je nach dem Charakter der verschiedenen Volkstämme in verschiedenen Tonweisen (Tonarten, Harmonien), τρόποι, ἁρμονίαι, unter welchen in älterer Zeit besonders drei als Haupttonweisen erwähnt werden: die dorische, phrygische und lydische Tonweise, ἡ Δωριστὶ, Φρυγιστὶ, Λυδιστὶ ἁρμονία. Die dorische Tonweise, die tiefste unter den dreien, wird übereinstimmend als ernst und gravitätisch bezeichnet, am meisten geeignet, eine ruhige, besonnene, feste Seelenstimmung zu erzerzeugen. 'Wir stimmen alle überein', sagt Aristoteles (Politic. 8, 7, s. im Folg. Nr. 3), 'dass die dorische Harmonie am meisten den Charakter der Ruhe und der sittlichen Männerwürde besitzt'. Die phrygische Tonweise, die mittlere unter den dreien, ohne Zweifel von der rauschenden, leidenschaftlich aufregenden Musik der Phrygier beim Kultus der 'grossen Göttermutter' entlehnt und auch in Griechenland für orgiastische Götterkulte, namentlich für die Dionysosfeier, angewandt, eignete sich vorzugsweise zum Ausdruck der Begeisterung und der Schwärmerei. Endlich die lydische Tonweise, welche unter den drei genannten Harmonien die höchsten Töne hatte und der weiblichen Stimme am nächsten kam, hatte einerseits einen schmerzlichen, klagenden, andrerseits einen milden und sanften Ausdruck, daher Aristoteles (a. a. O.)dieselbe als besonders geeignet für den ersten Jugendunterricht erachtet.

1. Ambros, Gesch. d. Musik I. S. 392: Es ist wol kein Zweifel, dass die Griechen, die kein zu einem centralisirten Staate vereinigtes Volk, sondern selbstständig neben einander wohnende Stammgenossen waren, nach individueller Sitte, Bildung und Neigung der einzelnen Gaue ihre eigenen, eigenthümlichen Volkslieder hatten, denen sich auch die Stimmung der Lyren und Flöten accomodiren musste. Kamen nun die Stämme bei gemeinsamen Opfern chorsingend zusammen u. dgl., so mussten die Unterschiede in der Singweise sich auffallend bemerkbar machen. So sagt auch Heraklides von Pontus, aus den von den Dorern gesungenen Melodien sei die dorische Tonart entnommen, aus äolischen Gesängen die äolische, aus ionischen die iastische. (*Τὴν οὖν ἀγωγὴν τῆς μελῳδίας, ἣν οἱ Δωριεῖς ἐποιοῦντο, Δώριον ἐκάλουν ἁρμονίαν· ἐκάλουν δὲ καὶ Αἰολίδα ἁρμονίαν, ἣν Αἰολεῖς ᾖδον· Ἰαστὶ δὲ τὴν τρίτην ἔφασκον, ἣν ἤκουον ᾀδόντων τῶν Ἰώνων.* Athen. XIV. 19.) Die Nachweisung nach solchen Volksliedern, inwiefern diese Tonreihe gerade phrygisch, eine andere lydisch hiess, die wirklichen phrygischen, lydischen u. s. w. Liedweisen den Tonfolgen der mit den gleichen Namen bezeichneten Octavenreihen entsprechen, ist uns freilich nicht mehr zugänglich, da uns keine dieser Liedweisen erhalten geblieben ist, und wir uns an nichts weiter halten können, als an die Versicherungen der alten Schriftsteller: es sei so gewesen. Aristoteles spricht nur von zwei Tonarten, der dorischen und phrygischen, das ist: der griechischen und fremden (barbarischen) Tonweise. (Aristoteles Republ. IV, 3.) Aristides und Plutarch nennen drei Tonarten als die Haupttonarten: dorisch, phrygisch, lydisch. Plutarch nennt dabei den Polymnestes und Sakadas. Letzterer habe in diesen Tonarten nur die rechten Wendungen angegeben, und die Chöre darin singen gelehrt, erst dorisch, dann phrygisch, dann lydisch. (Plutarch. de mus.; Aristides I. S. 25: *εἰσὶ δὲ τῷ γένει τρεῖς· Δώριος, Φρύγιος, Λύδιος.*) Dass in diesen Tonarten Eigenthümlichkeit und wechselnder Charakter zu finden sind, bedarf keines Nachweises, schlagend stellt sich dieses in dem Unterschiede zwischen der lydischen Tonart, die unserem Dur, und der hypodorischen, die unserm Moll entspricht, heraus.

2. Plato Lach. 188, d: *Χαίρω ὑπερφυῶς, θεώμενος ἅμα τόν τε λέγοντα καὶ τὰ λεγόμενα ὅτι πρέποντα ἀλλήλοις καὶ ἁρμόττοντά ἐστιν· καὶ κομιδῇ μοι δοκεῖ μουσικὸς ὁ τοιοῦτος εἶναι, ἁρμονίαν καλλίστην ἡρμοσμένος οὐ λύραν οὐδὲ πεισιᾶς ὄργανα, ἀλλὰ τῷ ὄντι ζῇν ἡρμοσμένος αὐτὸς αὐτοῦ τὸν βίον σύμφωνον τοῖς λόγοις πρὸς τὰ ἔργα, ἀτεχνῶς δωριστὶ ἀλλ' οὐκ ἰαστί* (s. im Folg.), *οἶομαι δὲ οὐδὲ φρυγιστὶ οὐδὲ λυδιστί, ἀλλ' ἥπερ μόνη Ἑλληνική ἐστιν ἁρμονία.*

3. Aristot. Politic. 8, 7, 8: *Πρὸς δὲ παιδείαν τοῖς ἠθικοῖς τῶν μελῶν χρηστέον καὶ ταῖς ἁρμονίαις ταῖς τοιαύταις. Τοιαύτη δ' ἡ Δωριστί, καθάπερ εἴπομεν πρότερον· δέχεσθαι δὲ δεῖ κἂν τινα ἄλλην ἡμῖν δοκιμάζωσιν οἱ κοινωνοὶ τῆς ἐν φιλοσοφίᾳ διατριβῆς καὶ τῆς περὶ τὴν μουσικὴν παιδείας,* Ὁ δ' *ἐν τῇ πολιτείᾳ* (3 p. 399, a) *Σωκράτης οὐ καλῶς τὴν Φρυγιστὶ μόνον καταλείπει μετὰ τῆς Δωριστί, καὶ ταῦτα ἀποδοκιμάσας τῶν ὀργάνων τὸν αὐλόν· ἔχει γὰρ τὴν αὐτὴν δύναμιν ἡ Φρυγιστὶ τῶν ἁρμονιῶν ἥπερ αὐλὸς ἐν τοῖς ὀργάνοις· ἄμφω γὰρ ὀργιαστικὰ καὶ παθητικά. Δηλοῖ δ' ἡ ποίησις· πᾶσα γὰρ βακχεία καὶ πᾶσα ἡ τοιαύτη κίνησις μάλιστα τῶν ὀργάνων ἐστὶν ἐν τοῖς αὐλοῖς· τῶν δ' ἁρμονιῶν ἐν τοῖς Φρυγιστὶ μέλεσι λαμβάνει ταῦτα τὸ πρέπον· οἷον ὁ διθύραμβος ὁμολογουμένως εἶναι δοκεῖ Φρύγιον. Καὶ*

τούτου πολλὰ παραδείγματα λέγουσιν οἱ περὶ τὴν σύνεσιν ταύτην ἄλλα τε καὶ διότι Φιλόξενος ἐγχειρήσας ἐν τῇ Δωριστὶ ποιῆσαι διθύραμβον, τοὺς μύθους, οὐχ οἷός τ' ἦν, ἀλλ' ὑπὸ τῆς φύσεως αὐτῆς ἐξέπεσεν εἰς τὴν Φρυγιστὶ τὴν προσήκουσαν ἁρμονίαν πάλιν. Περὶ δὲ τῆς Δωριστὶ πάντες ὑμολογοῦσιν ὡς στασιμωτάτης οὔσης καὶ μάλιστ' ἤθος ἐχούσης ἀνδρεῖον· ἔτι δὲ, ἐπεὶ τὸ μέσον μὲν τῶν ὑπερβολῶν ἐπαινοῦμεν, καὶ χρῆναι διώκειν φαμέν, ἡ δέ Δωριστὶ ταύτην ἔχει τὴν φύσιν πρὸς τὰς ἄλλας ἁρμονίας, φανερὸν ὅτι τὰ Δώρια μέλη πρέπει παιδεύεσθαι μᾶλλον τοῖς νεωτέροις. Εἰσὶ δὲ δύο σκοποὶ, τό τε δυνατὸν καὶ τὸ πρέπον· καὶ γὰρ τὰ δυνατὰ δεῖ μεταχειρίζεσθαι μᾶλλον καὶ τὰ πρέποντα ἑκάστους· ἔστι δὲ καὶ ταῦτα ὡρισμένα ταῖς ἡλικίαις· οἷον τοῖς ἀπειρηκόσι διὰ χρόνον, οὐ ῥᾴδιον ᾄδειν τὰς συντόνους ἁρμονίας, ἀλλὰ τὰς ἀνειμένας ἡ φύσις ὑποβάλλει τοῖς τηλικούτοις. Διὸ καλῶς ἐπιτιμῶσι καὶ τοῦτο Σωκράτει τῶν περὶ τὴν μουσικήν τινες, ὅτι τὰς ἀνειμένας ἁρμονίας ἀποδοκιμάσειεν εἰς τὴν παιδείαν, ὡς μεθυστικὰς λαμβάνων αὐτὰς, οὐ κατὰ τὴν τῆς μέθης δύναμιν (βακχευτικὸν γὰρ ἡ γε μέθη ποιεῖ μᾶλλον), ἀλλ' ἀπειρηκυίας. (Die betreffende Aeusserung des Sokrates befindet sich Plat. Rep. 3 p. 398, e.) *Ὥστε καὶ πρὸς τὴν ἐσομένην ἡλικίαν τὴν τῶν πρεσβυτέρων δεῖ καὶ τῶν τοιούτων ἁρμονιῶν ἅπτεσθαι καὶ τῶν μελῶν τῶν τοιούτων· ἔτι δ', εἴ τίς ἐστι τοιαύτη τῶν ἁρμονιῶν, ἡ πρέπει τῇ τῶν παίδων ἡλικίᾳ, διὰ τὸ δύνασθαι κόσμον τ' ἔχειν ἅμα καὶ παιδείαν, οἷον ἡ Λυδιστὶ φαίνεται πεπονθέναι μάλιστα τῶν ἁρμονιῶν.*

4. In der weiteren Entwickelung der griechischen Musik (nach Terpander, s. im folg. §.) traten zu den drei älteren Haupttonweisen noch neue *ἁρμονίαι* hinzu: die ionische, in Rücksicht der Höhe und Tiefe der Töne zwischen der dorischen und phrygischen stehend, von etwas weichlichem Charakter, doch nicht ohne ein gewisses Pathos, und besonders für Trauerlieder geeignet; die äolische Tonweise, zwischen der phrygischen und lydischen, lebhaft, gefühlvoll, leidenschaftlich, besonders in der lesbischen und pindarischen Lyrik herrschend. An diese fünf Haupttonweisen reihten sich allmälig ebensoviele höhere und tiefere Nebenharmonien; so an die dorische: die hyperdorische und hypodorische; an die phrygische: die hyperphrygische und hypophrygische u. s. w. Von diesen gehörten der ältern (lesbischen, vorpindarischen) Melik nur die hypolydische und hyperdorische an, welche auch mixolydische hiess, weil sie zunächst an die lydische grenzte (sie soll von Sappho erfunden worden und, von gefühlvollem schmelzendem Tone, besonders für Klagelieder geeignet gewesen sein).

Die systematische Reihenfolge der oben erwähnten fünfzehn Tonweisen ist:

1) Hypodorisch,	6) **Dorisch,**	11) Hyperdorisch,
2) Hypoiastisch,	7) Iastisch,	12) Hyperiastisch,
3) Hypophrygisch,	8) **Phrygisch,**	13) Hyperphrygisch,
4) Hypoäolisch,	9) Aeolisch,	14) Hyperäolisch,
5) Hypolydisch,	10) **Lydisch,**	15) Hyperlydisch.

5. Tongeschlechter (*γένη*) oder Tonleitern, welche auf den Intervallen des griechischen Viersaiten- (Tetrachord-) Systems (s. d. Folg.) beruhen, hat die griechische Musik drei: das diatonische, chromatische und enharmonische Geschlecht, *γένος διάτονον, χρωματικόν, ἐναρμόνιον*. Beim diatonischen Tongeschlecht, dem einfachsten und naturgemässesten, daher auch am häufigsten angewandten, waren die Intervalle des Tetrachords zwei ganze und ein halber Ton. Beim chromatischen, das ebenfalls sehr alt aber weit weniger angewandt wurde, war ein Intervall von anderthalb Tönen mit zwei halben Tönen verbunden, von welchen letzteren das eine mehr, das andere weniger als ein halber Ton war; jenes hiess *ἀποτομή*, dieses *λεῖμμα*. Das enharmonische Tongeschlecht, das jüngste (erst von Olympos — s. im Folg. — erfunden) und als besonders lebhaft und kräftig gerühmte, hatte ein Intervall von zwei ganzen und zwei Vierteltönen (*διέσεις*); wegen dieser schwierigen Vierteltonstufen wurde dasselbe nur äusserst selten gebraucht. — Die Reihefolge der Intervalle war in den verschiedenen Tonarten (s. im Vorsteh. Nr. 2 u. 3) verschieden. So z. B. waren die Intervalle der diatonischen Tonleiter in der dorischen Tonleiter: $^1/_2$, 1, 1; in der phrygischen: 1, $^1/_2$, 1; in der lydischen: 1, 1, $^1/_2$ gestellt; also:

Dorisch:	Phrygisch:	Lydisch:
E f g A	D e f G	C d e F
$^1/_2$ 1 1	1 $^1/_2$ 1	1 1 $^1/_2$

Näheres über die Tongeschlechter s. Ambros. I. S. 349 ff.; Fortlage a. a. O. S. 191 ff.

6. Die Hauptinstrumente in der ältesten griechischen Musik waren die Lyra oder Kithar und die Flöte, *λύρα* oder *κιθάρα* (*κίθαρις*) und *αὐλός*. Die Lyra (Kithara, Kitharis), das Saiteninstrument der älteren griechischen Sänger, dem Mythos zufolge eine Erfindung des Hermes und von diesem dem Apollo geschenkt, war mit vier freistehenden Darmsaiten bezogen, daher der Umfang ihrer Saiten, das Tetrachord, *τετράχορδος; τετράχορδον* (eine Quarte) allen griechischen Musiksystemen zum

Grunde gelegt wurde. Die älteren griechischen Sänger hatten zur Begleitung ihrer Stimme nur eine viersaitige Kithar, das Tetrachord, und dieses Instrument war so verbreitet und in solchem Ansehen gewesen, dass das ganze System der Musik nur auf das Tetrachord gegründet blieb. Die Saiten des Tetrachords waren so gespannt, dass die beiden äussersten in dem Verhältniss zu einander standen, welches die Alten *διατεσσάρων*, die Neueren die Quarte nennen, und welches im Wesen darauf beruht, dass die untere Saite in demselben Zeittheil dreimal vibrirt, in welchem die obere vier Vibrationen macht. Zwischen diesen beiden Saiten, die den Hauptaccord dieses einfachen Instruments bildeten, waren zwei andre gespannt, und zwar in der ältesten Einrichtung der Tonleiter, welche das diatonische Tongeschlecht genannt wird (s. im Vorsteh.), auf solche Weise, dass die drei Intervalle zwischen diesen vier Saiten zweimal einen ganzen Ton und an der dritten Stelle einen halben Ton betrugen (O. Müll. Gesch. d. griech. Liter. I. S. 270).

---

§. 3. Das höchste Verdienst um die Ausbildung der griechischen Musik haben sich erworben: 1. Terpander, 2. Olympus, 3. Thaletas.

1. Terpander, der eigentliche Schöpfer der klassischen griechischen Tonkunst, geboren zu Antissa auf Lesbos, in der Stadt, wo nach dem Mythos das Haupt des Orpheus begraben war und in dem ihm geweihten Haine die Nachtigallen mit schönerm Gesange begabt waren (s. II. Abth. S. 87). Seine Lebenszeit wird durch das sichere historische Datum bestimmt, nach welchem er Ol. 26 = 676 v. Chr. zu Sparta in den musischen Wettkämpfen der eben gestifteten Karnêen (*Κάρνεια*, s. III. Abth. S. 275) den Sieg davontrug (Athen. 14, 9 p. 635). Auch siegte er viermal hintereinander in den musischen Agonen beim pythischen Heiligthum zu Delphi (Plut. de mus. 4: *τά Πύθια γὰρ τετράκις ἑξῆς νενικηκὼς ἀναγέγραπται*), am wahrscheinlichsten im Zeitraume zwischen der 17. und 33. Olympiade (= 672—648 v. Chr.). Im 4. Jahre der 33. Olymp. (= 645 v. Chr.) führte er zu Sparta seine *Νόμοι* (Tonstücke) des Gesanges zur Kithar ein und trat daselbst überhaupt als erster Gesetzgeber in der Musik auf (Plut. de musica c. 9: *Ἡ μὲν οὖν πρώτη κατάστασις τῶν περὶ τὴν μουσικὴν ἐν τῇ Σπάρτῃ Τερπάνδρου καταστήσαντος γεγένηται*).

Terpanders bedeutendste musikalische Neuerung war die Einführung der siebensaitigen Kithar, des Heptachord's, der *κιθάρα ἑπτάχορδος*, statt des früheren Tetrachord's (s. im vor. §. Nr. 6). Er rühmt sich dieser Neuerung selbst in den zwei erhaltenen Versen (Strabo 13 p. 618; Bergk, Poet. lyr. III. p. 815):

Σοὶ δ' ἡμεῖς τετράγηρυν ἀποστέρξαντες ἀοιδάν
ἑπτατόνῳ φόρμιγγι νέους κελαδήσομεν ὕμνους.

Die Stimmung des Heptachord's des Terpander bestand aus der Zusammensetzung zweier gleichartigen diatonischen Tetrachorde, jedoch nicht auf die Weise, dass der höchste Ton des untern Tetrachords der tiefste des obern wurde, sondern so, dass zwischen beiden Tetrachorden ein Intervall von einem Tone blieb, aber die dritte Seite des obern Tetrachord's, die ihm von geringerm Belange geschienen haben muss, weggelassen wurde (CdeF Ga—c). 'Dadurch erhielt das Terpandrische Heptachord den Umfang einer Octave, oder nach griechischem Ausdrucke eines Diapason (*διὰ πασῶν* d. i. *ἡ διὰ πασῶν χορδῶν συμφωνία*), indem der höchste Ton des obern und der tiefste des untern Tetrachords eben dies Verhältniss bildeten, das unter allen das einfachste, indem es auf der Proportion von 1 zu 2 beruht, auch von den Griechen bald als der Grund-Accord anerkannt wurde. Zugleich steht der höchste Ton des obern Tetrachords zum höchsten des untern im Verhältniss der Quinte, deren arithmetische Bezeichnung 2:3 ist; und überhaupt waren die Töne ohne Zweifel so geordnet, dass die einfachsten Consonanten nach der Octave, die Quarten und Quinten, das Ganze beherrschten'. (O. Müller I. S. 270 ff.) — Die Saiten des Terprandischen Heptachords hiessen in der Reihenfolge von der höchsten zur tiefsten:

Νήτη — παρανήτη — παραμέση — μέση — λιχανός — παρυπάτη — ὑπάτη.

Die Intervallen waren nach dem diatonischen Tongeschlecht in der dorischen Tonart: 1 — 1 — $1^1/_2$ — 1 — 1 — $^1/_2$.

Das Heptachord des Terpander blieb lange Zeit in Gebrauch und wurde auch von Pindar angewandt (Pind. Pyth. 2, 70: *ἑπτακτύπου φόρμιγγος ἀντόμενος*; Nem. 5, 24: *ἐν δὲ μέσαις φόρμιγγ' Ἀπόλλων ἑπτάγλωσσον χρυσέῳ πλάκτρῳ διώκων*), obgleich zu seiner Zeit bereits von Andern die fehlende Saite des einen Tetrachord hinzugefügt und ein Oktachord daraus gemacht worden war.

Ein zweites hohes Verdienst um die Musik erwarb sich Terpander dadurch, dass er zuerst eine Bezeichnung der musikalischen Töne, eine Art griechischer Notenschrift für seine Compositionen anwandte. Vgl. Plut. de mus. 3 (aus Heraclides): *Τὸν Τέρπανδρον ἔφη (Ἡρακλείδης) κιθαρῳδικῶν ποιητὴν νόμων κατὰ νόμον ἕκαστον τοῖς ἔπεσι τοῖς ἑαυτοῦ καὶ τοῖς Ὁμήρου μέλη περιτιθέντα ᾄδειν ἐν τοῖς ἀγῶσιν.* Clem. Alex. Strom. I. p. 364: *Μέλος πρῶτος περιέθηκε τοῖς ποιήμασι.* Nach einer Angabe des Marmor Parium geschah dies in der 32. Olymp. (um 650 v. Chr.) Doch darf diese erste Notenschrift nicht mit der in späterer Zeit systematisch ausgebildeten (s. im Folg. §. 5) verwechselt werden.

Die *Νόμοι* (Tonstücke, Compositionen) des Terpander, von denen mehrere (ohne Zweifel durch die von ihm angewandte Notenschrift) sich noch in den folgenden Jahrhunderten erhalten hatten, waren kitharödisch, d. i. für Gesang und Citherspiel bestimmt, wie in der lesbischen Musik überhaupt die Cither das Hauptinstrument war, wenn auch Archilochus, der Zeitgenoss des Terpander, von 'lesbischen Päanen' spricht, die zur Flöte gesungen wurden (Archil. ap. Athen. 5. p. 180, e: *Αὐτὸς ἐξάρχων πρὸς αὐλὸν Λέσβιον παιήονα*). — Die Compositionen des Terpander waren theils Ausführungen älterer Kultusmelodien oder Volkslieder, theils eigene Erfindungen und scheinen bereits aus mehreren in kunstmässiger Form durchgeführten Theilen bestanden zu haben, wie die Angabe des Pollux (4, 9. 66) schliessen lässt, wornach die *Νόμοι* des Terpander enthielten: *ἔπαρχα, μέταρχα, κατάτροπα, μετακατάτροπα, ὀμφαλός, σφραγίς, ἐπίλογος.*

Besondere Gattungen der Terpandrischen Compositionen waren die Citherbegleitungen zu homerischen Rhapsodien, welche früher nur recitativisch vorgetragen worden waren, und die hymnischen Vorspiele, *Προοίμια,* zum Vortrage homerischer Gesänge, eine Art kleiner vorbereitender Hymnen im hexametrischen Versmasse, ähnlich den homerischen Hymnen (von denen einige kleinere vielleicht solche terpandrische Proömien waren, wie der 28. Hymnus auf die Athene). Plut. de. mus. 6: *Τὰ γὰρ πρὸς τοὺς θεοὺς ἀφοσιωσάμενοι ἐξέβαινον εὐθὺς ἐπὶ τὴν Ὁμήρου καὶ τῶν ἄλλων ποίησιν· δῆλον δὲ τοῦτ' ἔστι διὰ τῶν Τερπάνδρου Προοιμίων.* — Ausserdem ist uns ein aus lauter langen Silben zusammengesetztes Fragment des Terpander in dorischer Mundart, ein Anruf an Zeus, erhalten, der nach Bergk's Versabtheilung (Poet. lyr. III. p. 813) also lautet:

Ζεῦ πάντων ἀρχά,
πάντων ἀγήτωρ,
Ζεῦ, σοὶ σπένδω
ταύταν ὕμνον ἀρχάν.

Vgl. O. Müller I. S, 267.; Bode II, 1. S. 39 ff.; 194 ff.; Ambros I, S, 247 ff,; Westphal Metrik II. S. 277 ff.

2. Olympos (der Jüngere, zum Unterschiede von dem gleichnamigen mythischen Sänger, dem Schüler und Liebling des Marsyas, s. II, Abth. S. 90; irrthümlich schreibt Plutarch de mus. c. 7 dem Letztern die Erfindungen des Erstern zu), aus Phrygien, zwischen Ol, 30 und 40 (= 660—620 v. Chr.), Musiker, Meister auf der Flöte (*αὐλός*) und Schöpfer des kunstmässigen Flötenspiels. 'Olympos war es, durch den die Flöte eine der Cither ebenbürtige Stelle iu der Musik der Griechen erhielt, wodurch die Musik überhaupt eine grössere Freiheit gewann. Es war viel leichter die Töne der Flöte zu vervielfältigen als die der Cither, zumal da die alten Flötenspieler gewohnt waren, auf zwei Flöten zu spielen (s. im Folg. §. 6, b, 1). Eben deswegen sind die strengeren Richter der musikalischen Leistungen im Alterthum, welche dabei immer einen moralischen Gesichtspunkt im Auge behalten, der Flöte abgeneigt, weil sie durch ihre Vieltönigkeit den Virtuosen zu einem üppigen, zügellosen Spiel mit Tönen verführe' (O. Müller I. S. 280 ff.). Vgl. Plut. l. l. c. 11 extr.: *Φαίνεται δ' Ὄλυμπος αὐξήσας μουσικὴν τῷ ἀγένητόν τι καὶ ἀγνοούμενον ὑπὸ τῶν ἔμπροσθεν εἰσαγαγεῖν, καὶ ἀρχηγὸς γενέσθαι τῆς Ἑλληνικῆς καὶ καλῆς μουσικῆς.*

Olympos soll auch (nach Aristoxenus bei Plutarch) das lebhaft bewegliche (mit Vierteltönen verflochtene) enharmonische Tongeschlecht *τὸ ἐναρμόνιον γένος*, s. im vor. §. Nr. 5 S. 15) erfunden haben, während vor ihm nur das diatonische und chromatische bekannt waren (Plut. de mus. c. 11: *Ὄλυμπος δέ, ὡς Ἀριστόξενός φησιν, ὑπολαμβάνεται ὑπὸ τῶν μουσικῶν τοῦ ἐναρμονίου γένους εὑρετὴς γεγενῆσθαι· τὰ γάρ πρὸ ἐκείνου πάντα διάτονα καὶ χρωματικὰ ἦν*). — In naher Verbindung mit dieser Erfindung des dritten Tongeschlechts steht auch seine Erfindung eines dritten Rhythmengeschlechts, indem er dem gleichen (*ἴσον*), worin die *θέσις* der *ἄρσις* gleich ist, und dem doppelten (*διπλάσιον*), worin die *θέσις* das doppelte Mass der *ἄρσις* hat, ein drittes, das anderthalbe (*ἡμιόλιον*) hinzufügte, worin eine *θέσις* von zwei Zeiten

einer ἄρσις von dreien entspricht (dazu gehören die kretischen Füsse: ⏑ – und das ganze vielgestaltige Geschlecht der Päonen: – ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ – u. s. w.).

Die *Νόμοι* des Olympos waren für die Flöte componirt und gehörten dem enharmonischen Tongeschlecht an. Besonders erwähnt wird sein *Νόμος* anf Athene (Plut. l. l. c. 33), der auf Ares (ib. c. 29), der *νόμος ἁρμάτιος*, den Stesichorus nachahmte ib. c. 7 extr.: *Στησίχορος ὁ Ἱμεραῖος οὔτ' Ὀρφέα, οὔτε Τέρπανδρον, οὔτ' Ἀρχίλοχον, οὔτε Θαλήταν ἐμιμήσατο, ἀλλ' Ὄλυμπον χρησάμενος τῷ Ἁρματίῳ νόμῳ καὶ τῷ κατὰ δάκτυλον εἴδει*; ferner ein *νόμος πολυκέφλος* auf Apollo (ib. init.: *Ὄλυμπον, αὐλητὴν ὄντα τῶν ἐκ Φρυγίας ποιῆσαι νόμον αὐλητικὸν εἰς Ἀπόλλωνα τόν καλούμενον Πολυκέφαλον*); ein Trauerlied auf Python in lydischer Tonart (ib. c. 15: *Ὄλυμπον γὰρ πρῶτον Ἀριστόξενος ἐν τῷ πρώτῳ περὶ Μουσικῆς ἐπὶ τῷ Πύθωνί φησιν ἐπικήδειον αὐλῆσαι Λυδιστί*). Wegen dieser seiner Anwendung der Flöte bei Trauerliedern werden seine Compositionen (in den Scholien zu Aristophanes Ritter 9) *Νόμοι θρηνητικοί* genannt. In allen diesen musischen Schöpfungen ist Olympos nur als Componist, nicht auch als Dichter zu denken; nirgends findet sich eine von ihm herrührende Dichtung erwähnt. Es scheint soger, dass seine *Νόμοι* ursprünglich ganz ohne Gesang, blos durch Flötenspiel ausgeführt wurden (daher berichtet auch Plutarch, de mus. 10, dass Thaletas den kretischen Rhythmus aus dem Flötenspiel des Olympos entlehnt hat: *ἐκ γὰρ τῆς Ὀλύμπου αυλήσεως Θαλήταν φασὶν ἐξειργάσθαι ταῦτα* etc.; und bezeichnet c. 7 den Nomos des Olympos als auletisch: *αὐλητικόν*, dagegen c. 3 den des Klonas — s. im Folg. — als aulodisch; *αὐλῳδικόν*).

Vgl. über Olympos O. Müller I. S. 279 ff.; Bode II, 1. Seite 48 ff.; 168 ff.; Ambros I. S. 252 ff.; Westphal II. S. 285 ff.

3. Thaletas aus Gortyn oder Elyros auf Kreta, blühte wahrscheinlich um Ol. 40 (= 620 v. Chr.), Dichter und Musiker, der die terpandrische Musikordnung in Sparta vervollkommnete und ihr eine neue feste Form (*κατάστασις*) gab (Plut. de mus. 9); auch wird er als Erfinder neuer lyrischer Rhythmen, namentlich kretischer Päane und Hyporcheme, genannt. Seine Lieder gehörten vorzugsweise zum Appollokultus; auch wurden dieselben an den Gymnopädien neben den Liedern des Alkman gesungen (Athen. 15. p. 678, c).

O. Müller I. S. 287 ff.: Thaletas' musikalische und poetische Produktionen zerfielen in die beiden Gattungen Päane und Hyporcheme. In mancher Hinsicht standen sich beide ziemlich nahe, namentlich darin, dass der Päan ursprünglich allein dem Apolloncultus gehört und auch das Hyporchem bei Apollinischen Heiligthümern, wie in Delos, frühzeitig geübt wurde. Daher konnten selbst Päane und Hyporcheme mit einander verwechselt werden. Auf der andern Seite ist doch der Grundcharakter beider Gattungen bestimmt zu unterscheiden. Die Päane behaupten die gelassene und ernste Stimmung, die in dem Cultus des Gottes die herrschende ist, ohne dass dadurch ein lebhaftes Verlangen nach dem Schutz und Beistand des Gottes oder ein feuriges Gefühl des Dankes für die bereits vom Gotte geleistete Hilfe — denn in beiden Fällen wurden Päane gesungen — ausgeschlossen worden wäre. Das Hyporchem dagegen hat bei seinem Bestreben mythische Handlungen durch Rhythmus und Gesetzen des Tanzes nachzubilden einen ungleich mannigfaltigern und beweglichern Charakter; es konnte nicht fehlen, dass es bisweilen auch in das Muthwillige und Komische hinüberstreifte. Die hyporchematische Tanzweise wird daher als eine besondere Gattung der lyrischen betrachtet und unter den dramatischen Gattungen des Tanzes mit dem Kordax in der Komödie verglichen, eben wegen des heitern, scherzenden Charakters. (Athenäus XIV. p. 630 e.) Die Rhythmen des Hyporchems waren bei Pindar, nach den erhaltenen Bruchstücken zu urtheilen, besonders leicht und flüchtig und hatten zugleich etwas Nachahmendes, Malendes. Thaletas war es also, der diese schon lange vor ihm vorhandenen Gattungen kunstmässig ausbildete und dafür — ausser den orchestischen Leistungen seiner Heimat — die enthusiastische Musik und Rhythmik des Olympos benutzte. Er nahm, wie schon bemerkt wurde, von Olympos den Kretischen Rhythmus, der diesen Namen ohne Zweifel eben dadurch erhielt, dass er durch den Kreter Thaletas verbreitet und berühmt wurde; Päonen aber heissen die Versfüsse, zu denen auch der Kretikus gehört, insgesammt aus keinem andern Grunde, als weil sie für diese Lieder, die Päanen oder Päonen, gebraucht wurden. Gewiss war es Thaletas, der dem Päan durch diesen lebhaften und kräftigen Rhythmus einen höhern Schwung gab. (Stücke eines Päan in Päonen sind bei Aristoteles, Rhetor. III. 8, erhalten:

Δαλογενὲς εἴτε Δυκίαν, und
Χρυσεοκόμα, Ἑκατε, παῖ Διός.

Noch muntrer, lebhafter, gleichsam von dem Gefühl der Lebenskraft übersprudelnd muss man sich die hyporchematischen Vorstellungen dieses Meisters der Musik und Orchestik denken. Auch hiefür war Sparta der rechte Boden, wo der Tanz von Jünglingen und Jungfrauen und allen Aelteren mit Leidenschaft geübt wurde und eine gesunde und durch Uebung gestählte Kraft sich darin gefiel auch das Schwierigste mit Leichtigkeit auszuführen. Die Gymnopädien, das Fest der 'nackten Knaben', ein Hauptfest des Spartanischen Volkes, war recht dazu gestiftet, um die Freude an der gymnastischen Gewandtheit und an den von frischer Lebenskraft durchdrungenen Tanzweisen der Jugend auf den Gipfel zu treiben. Die Knaben ahmten in ihren Tänzen auf anmuthige Weise die Bewegungen des Ringkampfes und Pankrations nach, gingen dann aber auch in die wilderen Tanzweisen des Bacchischen Cultus über. Es war viel Scherz und Spass in diesen Tanzweisen (Pollux IV, 14, 104), was auf mimische

Vorstellungen von der Art der Hyporcheme deutet; um so mehr, da gerade die Einrichtung der Tänze und musikalischen Ergötzungen an den Gymnopädien von Plutarch den Musikern zugeschrieben wird, an deren Spitze Thaletas steht (Plutarch. de mus. 9). Auch die Pyrrhiche oder der Waffentanz wurde von den Musikern dieser Schule und besonders von Thaletas ausgebildet. Sie war ein Lieblingsschauspiel der Kreter und Lakedämonier; beide Völker leiteten sie aus ihrer Vorzeit ab, indem jene die Kureten und diese die Dioskuren als die ersten Pyrrhichisten schilderten. Man führte sie zur Flöte auf, gewiss erst seit der kunstmässigen Ausbildung der Flötenmusik bei den Griechen; doch lässt die Sage die Minerva selbst den Dioskuren die Flöte zum Waffentanz blasen. Es lag sehr nahe mit dem einfachen Waffentanze mimische Nachbildungen verschiedener Kampfweisen, beim Angriff und der Vertheidigung, zu verbinden und durch Zusammensetzung mehrerer Pyrrhichisten förmliche Scheinkämpfe auszuführen. So wurde nach Platon die Pyrrhiche in Kreta geübt; und Thaletas war es, der als kunstreicher Ausbildner der nationalen Weisen seiner Heimat hyporchematische Compositionen zur Pyrrhiche dichtete. Die Rhythmen, die zum Ausdruck der raschen und feurigen Bewegungen des Kampfes gewählt wurden, waren natürlich besonders schnelle und flüchtige, wie in den hyporchematischen Poesieen meistentheils, einige Versfüsse haben davon den Namen erhalten.

Ausser den genannten drei grössten Meistern der Musik sind aus der vorpindarischen Zeit noch folgende bedeutende Musiker zu nennen:

1. Klŏnas (*Κλονᾶς*) aus Theben oder Tegea, blühte um Ol. 35 (= 640 v. Chr.), Dichter und Musiker, berühmt als Componist aulodischer *Νόμοι* (s. im Vorst. S. 20), von denen einer wegen seines klagenden Tones den Namen *ἔλεγοι* führte. Die Worte, die er seinen Compositionen unterlegte und zur Flöte singen liess, bestanden nur aus Hexametern und elegischen Distichen ohne künstlichern Rhythmenbau. Von seinen Liedern hat sich nichts erhalten.

2. Hierax, von Argos, Schüler des Olympos, berühmt durch sein Flötenspiel, Erfinder der musikalischen Weise, nach welcher die argivischen Mädchen die *ἀνθεσφορία* (Ceremonie des Blumentragens) in den Tempeln der Juno anführten, und einer andern Weise, nach welcher die Jünglinge die Uebungen des *πένταθλον* (Fünfkampfes, s. III. Abth. S. 259) darstellten. (Plut. de mus. 26 extr.: *ἔτι καὶ νῦν τοῖς πεντάθλοις νενόμισται προσαυλεῖσθαι, οὐδὲν μὲν κεκριμένον οὐδ' ἀρχαῖον, οὐδ' οἷον ἐνομίζετο παρὰ τοῖς ἀνδράσιν ἐκείνοις, ὥσπερ τὸ ὑπὸ Ἱέρακος πεποιημένον πρὸς τὴν ἀγωνίαν ταύτην, ὃ ἐκαλεῖτο Ἐνδρομή* etc.).

3. Xenodamos, aus Kithera, Dichter und gleich Thaletas (s. ob. s. 20) Componist von Päanen und Hyporchemen.

4. Xenokritos, aus Locri Epizephyrii in Italien, Dichter und Musiker, Erfinder einer besondern lokrischen oder italischen Tonweise, die eine Modification der äolischen (s. oben S. 14) war. Er dichtete Dithyramben, deren Stoffe aus dem heroischen Mythos entnommen waren.

5. Polymnêstos, aus Kolophon, älterer Zeitgenoss des Alkman (s. II. Abth. S. 106), vervollkommnete die Aulodie des Klonas, indem er (durch den *ὑπολύδιος τόνος*, Plut. de mus. 29) über die ersten fünf Tonarten hinausging, und zeichnete sich namentlich im hochtönenden *ὄρθιος νόμος* aus. — Endlich

6. Sakadas aus Argos, Zeitgenoss des Mimnermos (s. II. Abth. S. 104) berühmt als Sieger im Flötenspiel in den drei ersten pythischen Kampfspielen (Ol. 47, 3; 49, 3 u. 50, 3 = 590, 582 u. 578 v. Chr.). Er trat zuerst mit dem pythischen Flötenspiel (*Πυθικὸν αὔλημα*) ohne Gesang auf. Doch dichtete er auch Elegien zum Flötenspiel, welches er dem arkadischen Musiker Echembrotos überliess. Er war auch Erfinder des dreitheiligen Nomos (*τριμερὴς νόμος*), worin die eine Strophe dorisch, die andre phrygisch, die dritte lydisch gesetzt war, bei welchem Wechsel (*μεταβολή*) der Tonart Musik und Poesie einen andern Charakter erhielt.

Vgl. O. Müller I. S. 290 ff.; Bode II, 1 S. 43 ff.; 204 ff.; Ambros I. S. 254 ff.

---

§. 4. Die Theoretiker der griechischen Musik.

1. Aristoxenus, aus Tarent, Sohn des Musikers Spintharus (oder Mnasias), der älteste und bedeutendste Musiktheoretiker der Griechen, daher auch mit dem Ehrennamen *ὁ μουσικός* bezeichnet (Cic. de fin. 5, 19, 50: quantum Aristoxeni ingenium consumptum videmus in musicis. Id. Tusc. 1, 10, 19: Aristoxenus musicus idemque philosophus) Schüler des Pythagoreers Xenophilus und des Aristoteles, blühte zwischen Ol. 111 u. 114 (= 332 u. 320). 'Mit sittlichem Ernst eiferte der strenge, pythagoreische Weisheit mit der aristotelischen verbindende Mann gegen das einreissende, ja schon

herrschend gewordene Verderben in der Musik, gegen den weichlichen und üppigen Charakter, den eine Kunst angenommen, in der er so wie jene alten Weisen eine Offenbarung tiefer Geheimnisse erkannte; denn er war es, der die alte Lehre, dass die Seele eine Harmonie des Körpers sei, mit Entschiedenheit aussprach und vertheidigte, indem die Thätigkeiten, in denen die Seele sich kund gibt, nach ihm auf ähnliche Weise aus der bestimmten Zusammenordnung der Elemente und Glieder des Körpers hervorgehen, wie die Töne der Cither aus der Spannung der Saiten (Cic. Tusc. 1, 10, 19: Aristoxenus animum intentionem quandam esse censet, velut in cantu et fidibus quae harmonia dicitur; sic ex corporis totius natura et figura varios motus cieri tamquam in cantu sonos)' (E. Müller, Gesch. d. Theorie d. Kunst II. S. 185). — Wir besitzen von Aristoxenus noch: *Ἁρμονικῶν στοιχείων* ('Elemente der Harmonik') 3 Bücher und ein grösseres Bruchstück seiner *Ῥυθμικὰ στοιχεῖα* ('Elemente der Rhythmik'). Wir verdanken ihm die ausführlichste Angabe der Tetrachord-Systeme oder Klanggeschlechter vom Standpunkte seiner Schule aus. Nach seinem harmonischen System der gleichschwebenden Temperatur theilte er die Octave in 6 Ganztöne und jeden von diesen in zwei gleiche Hälften.

Die *Ἁρμονικὰ στοιχεῖα* zuerst herausgegeben von Meursius in dessen: Aristoxenus, Nicomachus, Alypius, auctores musices antiquissimi, hactenus non editi (LB. 1616. 4); wieder abgedruckt in Meibomius, Antiquae musicae auctores septem (Amstel. 1652. 4) und C. Mülleri Fragmm. hist. graec. vol. II. (Par. 1848). — P. Marquard, Aristoxenos' harmon. Fragmente, griech. u. deutsch, mit Comment. (Berl. 1868). — Die *Ῥυθμικὰ στοιχεῖα* zuerst herausgeg. v. J. Morellius (Venet. 1785), wiederholt von H. Feussner, Aristoxenus' Grundzüge der Rhythmik, ein Bruchstück, in berichtigter Urschrift mit deutscher Uebersetzung und Erläuterung etc. (Hanau 1840); und von J. Bartels, Aristoxeni elementorum rhythmicorum fragmentum, rec. et explic. (Bonn 1854. 4). — Forkel I. S. 359 ff. — G. L. Mahne, Diatribe de Aristoxeno philosopho peripatetico (Amstel. 1793). — R. Westphal, Metrik der Griechen I. S. 33 ff.; J. Caesar in Pauly's Real-Encycl. I, 2. S. 1700 ff. d. 2. Aufl.

2. Euklîdes, der berühmte Mathematiker, Lehrer der Mathematik in Alexandria unter Ptolemaeus Lagi, bl. um 300 v. Chr. (s. II. Abth. S. 171 ff.), Verfasser zweier musikalischer Schriften: *Εἰσαγωγὴ ἁρμονική* und *Κατατομὴ κανόνος* ('Theilung der Saite'); doch werden beide Schriften von Einigen für unecht gehalten. Eine übersichtliche Darstellung der Harmonik des Euklides enthält

v. Drieberg's Schrift: 'die musikalischen Wissenschaften der Griechen' (Berl. 1820) S. 6 ff.

3. Plutarchus, der berühmte Biograph (s. II. Abth. S. 182 ff.), Verf. der für die Geschichte der griechischen Musik sehr lehrreichen Schrift *Περὶ μουσικῆς* (Dialog über den Ursprung und die Entwickelung der Musik, von den Erfindern und Verbesserern derselben, von den alten Nomen und Hymnen, von der Erfindung der Flöte und Cither, vom Verfall der Musik u. s. w.).

Plutarchi de musica edidit Ric. Volkmann (griech. Text, lat. Uebers. u. Commentar, nebst einem Epimetrum de organis sive instrumentis veterum musicis, Lips. 1856).

4. Aristides Quintilianus, um 100 n. Chr., Verf. einer Schrift *Περὶ μουσικῆς* in 3 Büchern (eine kurzgefasste Encyclopädie der musischen Wissenschaften, und zwar enthält das erste Buch eine gedrängte Darstellung der Harmonik, Rhythmik und Metrik, den *τεχνικὸς λόγος τῆς μουσικῆς*, die Harmonik hauptsächlich nach Aristoxenus, die Rhythmik und Metrik nach diesem und Heliodor; das zweite Buch das *παιδευτικόν*, die Wirkung der Musik auf die Seele; das dritte das *φυσικόν*, die auf das pythagoreische Zahlensystem sich stützende arithmetische Intervallenlehre, insbesondere den Nachweis derselben Verhältnisse in der Harmonie des Universums.

Die Schrift ist abgedruckt im 2. Theile von Meibomius' Antiquae musicae auctores septem (s. ob.) — Der Abschnitt vom Rhythmus herausgeg. von R. Westphal in: die Fragmente und Lehrsätze der griechischen Rhythmiker (Leipz. 1861) u. in d. Metrik I. Bd. Supplem. S. 26 ff. — Vgl. J. Caesar in Pauly's Real-Encycl. I. 2. S. 1589 ff. d. 2. Aufl.

5. Claudius Ptolemaeus, der berühmte Geograph und Astronom in Alexandria, um 160 n. Chr. (s. ob. II. Abth. S. 186 u. 227), Verf. einer Schrift *Ἁρμονικῶν* in 3 Büchern (die 3 letzten Kapitel des 3. sind von Nicephorus Gregoras im 14. Jahrh. verfasst). Einen ausführlichen Commentar zu dieser bedeutenden Schrift des Ptolemaeus schrieb Porphyrius (im 3. Jahrh.), doch ist dieser Commentar nur bis zum Ende des 17. Kapitels des 2. Buches erhalten; dagegen ist ein Commentar von Barlaam (14. Jahrh.) zu den von Gregoras verfassten Kapiteln vorhanden und von Franz in der Schrift: De musicis Graecis (Berol. 1840. 4) herausgegeben.

Der griech. Text der *Ἁρμονικά* ist zuerst herausgeg. von Wallis, nebst latein. Uebers. und Anmerkungen (Oxf. 1682. 4).

6. Alypius, aus Alexandria, im 2. (od. 3.) Jahrh., Verf. einer überaus wichtigen Schrift: *Εἰσαγωγὴ μουσική*. 'Des Alypius *Εἰσαγωγή* ist dadurch ganz unschätzbar, dass er darin das vollständige System der antiken Notenschrift (s. im fol. §.) in ihren fünfzehn Tonarten überliefert hat, an welchem wir nicht nur das complicirteste Erzeugniss der theoretischen Entwickelung der Musik bei den Alten vor Augen haben, sondern aus welchem wir auch durch ein genaues Eindringen in seine innere Einrichtung nach der zuerst von Böckh (in dessen De metris Pind.) gegebenen Anleitung eine Vorstellung vom ältesten sogenannten enharmonischen Zustande der Musik bei den Griechen empfangen. Alypius hat sich dadurch einen Anspruch auf den Dank der ganzen Nachwelt erworben, dass er die Zeichen dieser Schrift nicht nur überliefert, sondern auch nebenbei wörtlich beschrieben hat, so dass aller Irrthum in Betreff der Correctheit dieser Zeichen dadurch verhütet wird. Dabei sind die Handschriften wohl erhalten. Kein musikalischer Text aus dem Alterthume ist nach der Versicherung Meibom's so wohl erhalten als dieser' (Fortlage, Griech. Musik in Ersch u. Grub. Encycl. Th. 81. S. 178, b).

Die Schrift des Alypius wurde zuerst herausgeg. von Meursius in dem oben unter Aristoxenus angeführten Werke; wiederholt und nach Handschriften verbessert von Meibomius in Antiquae musicae auctores septem (s. ob.). — Zur Erläuterung dienen: Boeckh, de metris Pind. p. 244 ff. — Bellermann, die Tonleitern und Musiknoten der Griechen (das Hanptwerk, Berl. 1847. 3). — Fortlage, das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt etc. — Ambros, Gesch. d. Musik I. S. 495 ff.

7. Gaudentius, aus dem 2. christl. Jahrh., Verf. einer Schrift *Εἰσαγωγὴ ἁρμονική*, welche von den Anfangsgründen der Musik, von der Stimme und den Tönen, den Intervallen, Tonsystemen u. s. w. handelt.

Die Schrift herausgeg. von Meibomius in dem mehrfach erwähnten Werke Antiquae musicae auctores septem.

8. Bacchius der Aeltere (*Βακχεῖος ὁ γέρων*), im 2. christl. Jahrh., Verf. einer kleinen Schrift *Εἰσαγωγὴ τέχνης μουσικῆς*, welche die Elemente der Musik, namentlich der Harmonik, in Fragen und Antworten behandelt. — Eine zweite gleichnamige Schrift des Bacchius ist 1840 von Bellermann herausgegeben worden, s. im Folg.

Die erstere *Εἰσαγωγή* abgedruckt bei Meibom, und der auf Rhythmik und Metrik bezügliche Abschnitt bei Westphal, die Fragmente der griechischen Rhythmiker S. 66 ff. u. in Metrik I. Suppl. S. 46 ff. — Die zweite *Εἰσαγωγή* ist enthalten in Bellermann, Anonymi scriptio de musica. Bacchii senioris introductio artis musicae (Berol. 1841. 4). Vgl. J. Caesar in Pauly's Real-Encycl. I, 2. S. 2219 d. 2. Aufl.

Die Musikschriftsteller, deren Werke in lateinischer Sprache verfasst sind, s. im Folg. Nr. B. §. 2, 4.

---

§. 5. Die Tonschrift (Semeiographie) der Griechen.

Bellermann, die Tonleitern und Musiknoten der Griechen (Berl. 1847. 4) S. 29 ff.

Ambros, Geschichte der Musik I. S. 495 ff.

Die Hauptquelle für die Kenntniss des griechischen Notensystems ist die (im vor. §. Nr. 6 angegebene) Schrift *Εἰσαγωγὴ μουσική* des Alypius, welche nach einer kurzen Einleitung in die einzelnen Theile der Musiklehre, die Scalen der 15 Tonarten, jede in den drei Klanggeschlechtern, enthielt, und zwar so, dass zuerst die 15 Scalen im diatonischen, dann dieselben im chromatischen, und zuletzt im enharmonischen Geschlecht aufgeführt wurden. Ein jeder Ton ist zuerst mit seinem Intervallnamen *Προσλαμβανόμενος, Ὑπάτη ὕπατον* u. s. w., s. im Folg. S. 30) angegeben, worauf die ihn bezeichnende Note folgt. Die Grundlage dieser Notenbezeichnung bilden die grossen Buchstaben des griechischen Alphabets, und da sie zur Bezeichnung sämmtlicher Töne nicht hinreichen, so werden sie auch gelegt, umgekehrt, halbirt, verdoppelt, verzogen (A∀ — ΛV — MW — ΠΩ — ΣЗ — T⊣ — Y≻ u. dgl., s. i. Folg.) und auf diese Weise die nöthige Anzahl von Zeichen gewonnen. Jedes Buchstabenzeichen ist überdies von einer durch Worte gemachten Beschreibung begleitet, z. B. das umgelegte K wird durch ⋛ *κάππα ἀνεστραμμένον*, das schrägliegende Λ durch < *λάμβδα πλάγιον* u. dgl. bezeichnet. Die so in verschiedene Lagen gebrachten Zeichen heissen in den wörtlichen Beschreibungen gewöhnlich *ἀνεστραμμένα* (umgelegte) und *ἀπεστραμμένα* (umgekehrte). Für den Ausdruck *ἀνεστραμμένον* (umgelegt) finden sich auch bei einigen Zeichen die im Wesentlichen gleichbedeutenden Ausdrücke *ὕπτιον* (liegend) und *πλάγιον* (schräg). Vgl. die nachstehenden Notenbezeichnungen:

1) Ɛ σ̄ διπλοῦν	Ѡ σ̄ διπλοῦν ἀνεστραμμένον	Ꙁ σ̄ διπλοῦν ἀπεστραμμένον,
2) Η η̄	ᑯ π̄ διπλοῦν ἀνεστραμμένον	ᑭ π̄ διπλοῦν,
3) Ꙉ η̄ ἐλλειπές	Ꞁ η̄ ἐλλειπὲς πλάγιον	ᑲ η̄ ἐλλειπὲς ἀπεστραμμένον,
4) Ε ε τετράγωνον	ш ε̄ τετράγωνον ὕπτιον	Ǝ ε̄ τετράγωνον ἀπεστραμμένον,
5) ⊢ τ̄ πλάγιον	⊥ τ̄ ἀνεστραμμένον	⊣ τ̄ πλάγιον ἀπεστραμμένον,
6) Γ γ̄ ὀρθόν	⅃ γ̄ ἀνεστραμμένον	Ⅎ δίγαμμα ἀνεστραμμένον,
7) Ν ἡμιμῦ ἀριστερόν	⅄ ἡμιμῦ ὕπτιον	ᔑ ἡμιμῦ δεξιόν,
8) F δίγαμμα	⅃ δίγαμμα ἀνεστραμμένον	⅃ δίγαμμα ἀπεστραμμένον,
9) C σ̄	ᑌ σ̄ ἀνεστραμμένον	Ɔ σ̄ ἀπεστραμμένον,
10) K κ̄	⋊ κ̄ ἀνεστραμμένον	ᔕ κ̄ ἀπεστραμμένον,
11) Π π̄ καθειλκυσμένον	ᒥ ἡμίδελτα ὕπτιον	ᒣ ἡμίδελτα καθειλκυσμένον,
12) < λ̄ πλάγιον	V λ̄ ἀνεστραμμένον	> λ̄ πλάγιον ἀπεστραμμένον,
13) ⊏ π̄ πλάγιον	⊔ π̄ ἀνεστραμμένον	⊐ π̄ πλάγιον ἀπεστραμμένον,
14) N ν̄	/ ὀξεῖα	\ βαρεῖα,
15) Z ζ̄	⅄ ἡμίαλφα δεξιὸν κάτω νεῦον	⅄ ἡμίαλφα ἀριστερὸν κάτω νεῦον,
16) Ꙋ η̄ ἀμελητικὸν καθειλκυσμένον	⅄ ἡμίαλφα ἀριστερὸν ἄνω νεῦον	⅄ ἡμίαλφα δεξιὸν ἄνω νεῦον.

Bei Nr. 5 musste eigentlich τ̄ πλάγιον ἀνεστραμμένον stehen, was sich auch an einer Stelle in einer Handschrift findet; dasselbe ist bei Nr. 12 der Fall. Bei Nr. 7 ist ἡμιμῦ ἀριστερόν nur eine natürliche Abkürzung des Ausdrucks ἡμιμῦ ἀριστερὸν ἀπεστραμμένον.

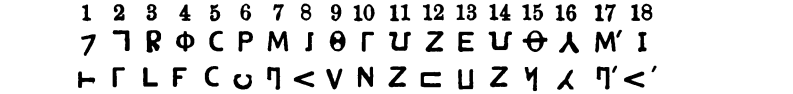
Die Vertheilung der Zeichen auf die einzelnen Töne ist nach einem bestimmten Plane ausgeführt; und zwar verschieden bei den Noten für Gesang und bei den Instrumentalnoten. Bei jenen beginnt die Bezeichnung Alpha (A) mit dem Tone fis und

geht abwärts bis f, auf welches der Buchstab Omega (Ω) trifft. Von da beginnt weiter abwärts eine neue Reihenfolge mit einem umgekehrten Alpha und den folgenden umgekehrten, verzogenen, oder verstümmelten Buchstaben, nach der Reihenfolge des Alphabets. Bei den Instrumentalnoten ist die Anordnung getroffen, dass derselbe Buchstab eine symmetrische Gruppe bildet, und zwar in seiner geraden Gestalt für einen Ton, gestürzt für dessen Erhöhung um ein Limma (λεῖμμα), verkehrt für die Erhöhung durch eine Apotome (ἀποτομή).

Die Tonzeichen für Gesang waren durch das dringende Bedürfniss hervorgerufen, vermuthlich die älteren; die Zeichen für die Instrumente sind wohl erst später entstanden. Darauf lässt namentlich der Umstand schliessen, dass bei den Gesangzeichen das Alphabet in seiner vollen unveränderten Gestalt benutzt worden, und was darüber hinausgeht, durch gestürzte oder verstümmelte Buchstaben bezeichnet wird; dagegen bei den Instrumentenzeichen die gestürzten, verstümmelten, verzogenen Buchstaben die vorherrschenden sind. Da man nun bei der Auswahl der Zeichen die Buchstaben doch wohl erst in ihrer normalen Gestalt angewandt haben wird, ehe man zu dem Nothbehelfe griff, sie zu stürzen, zu verstümmeln u. s. w., so deutet schon dieser Umstand auf die Priorität der Gesangzeichen.

Die Instrumentenzeichen pflegten unter den Gesangzeichen zu stehen; beim Citiren einzelner Töne (z. B. in den Tabellen des Alypius u. a.) stehen sie auch wohl nebeneinander, und zwar so, dass das Vocalzeichen vorangestellt ist. — Am gewöhnlichsten notirten die Griechen mit den Zeichen der lydischen Scala; es war dies gleichsam die musikalische Current- und Gemeinschrift (vgl. Boët. 4, 1: Nunc igitur descriptio facta est in eo scilicet modo, qui simplicior est ac princeps, quem Lydium nuncupamus). Die wenigen erhaltenen Reste griechischer Musik (s. im Folg. §. 7) sind mit lydischen Tonzeichen notirt, auch wo in einer Pindarischen Hymne mitten im Gesange Citherbegleitung durch eine Beischrift angeordnet wird. Alypius stellt in seinen Tabellen die lydische Scala voran.

Zur Probe geben wir im Folgenden die doppelte Notenreihe (Vocal- und Instrumentalnoten) der lydischen Tonart im diatonischen Klanggeschlecht nach Alypius (vgl. Forkel I. S. 367):



Wenn man sich unter diesen beiden Reihen eine Zeile griechischen Text denkt, der nach der obern Notenreihe gesungen wurde, so hat man eine im Wesentlichen richtige Vorstellung von der musikalischen Tonschrift der Griechen. Dass beide Reihen einerlei Töne bedeuten, folglich die Stimme und die Instrumente im Einklange mit einander fortgehen, beweist Alypius theils durch besondere Erklärungen, theils auch dadurch, dass er die nämlichen Töne in allen seinen Tonarten gegen einander stellt. Hiernach hatte

1) Der unterste Ton oder Proslambanomenos für die Singstimme ein unvollständiges Zeta, für die Lyra ein liegendes Tau (*ζῆτα ἐλλειπὲς καὶ ταῦ πλάγιον*),

Tetrachord Hypaton:
2) Hypate ein umgekehrtes und ein rechtes Gamma,
3) Parypate ein unvollständiges Beta und ein umgekehrtes Gamma,
4) Lichanos ein Phi und ein Digamma,

Tetrachord Meson:
5) Hypate ein Sigma und ein Sigma,
6) Parypate ein Rho und ein umgelegtes Sigma,
7) Lichanos ein Mi und verlängertes Pi,

Tetrachord Synemmenon:
8) Mese ein Iota und ein liegendes Lambda,
9) Trite ein Theta und ein umgekehrtes Lambda,
10) Paranete ein Gamma und ein Ni,
11) Nete ein umgekehrtes Omega und ein Zeta,

Tetrachord Diezeugmenon:
12) Paramesos ein Zeta und ein liegendes Pi,
13) Trite ein Epsilon und ein umgekehrtes Pi,
14) Paranete ein umgekehrtes Omega und ein Zeta,
15) Nete ein liegendes Phi und ein herabgeschweiftes Eta,

Tetrachord Hyperbolaeon:
16) Trite ein umgekehrtes Ypsilon und ein halbes Alpha,
17) Paranete ein accentuirtes Mi und ein verlängertes accentuirtes Pi,
18) Nete ein Iota und ein liegendes accentuirtes Lambda.

Die griechische Notenschrift bezeichnet nur die Höhe oder Tiefe der Töne, nicht aber auch, wie die neueren Noten; die Dauer derselben im rythmischen Sinne. Dies wurde durch die langen und kurzen Silben des Textes bestimmt, welche unter

den Gesangnoten sich befanden, auch gab das Metrum des Gedichts einen sichern Anhaltspunkt für die Dauer und Accentuirung der musikalischen Töne. Auf diese Weise sind z. B. die Hymnen des Dionysos und Mesomedes (s. im Folg. 7) in den alten Manuscripten notirt. Für die Instrumentalisten, welche einen solchen Gesang zu begleiten hatten, schrieb man auch wol die Textesworte als Regulativ bei; so steht bei der ersten pythischen Ode Pindars (s. im Folg. §. 7) über den Textesworten *Πεί-θον-ται-δ' ἄ-οι-δοι* und den Notenzeichen V V < V N Z die Bemerkung *Χόρος εἰς κιθάραν*. Bei reinen Instrumentalcompositionen, wo dieses Auskunftsmittel fehlte, wandte man auch besondere Quantitätszeichen für die Längen an (die kurze Note, *βραχύς*, blieb unbezeichnet): die zweizeitige Note (*μακρός*) erhielt das Zeichen —, die dreizeitige (*μακρὸς τρίς*) ⌊, die vierzeitige (*μακρὸς τέσσαρες*) ⌴, die fünfzeitige (*μακρὸς πέντε*) ⏑. Diese Dauerzeichen wurden über die Tonzeichen gesetzt. Für die Pause, 'die leere Zeit' (*χρόνος κενός*) war das Zeichen Λ bestimmt, welches der Dauer einer kurzen Note (*κενὸς βραχύς*) gleich kam. Um die anderen Geltungen durch die entsprechenden Pausen zu bezeichnen, verband man das Kenos-Zeichen mit dem Dauerzeichen:

Λ Λ Λ Λ
— ⌊ ⌴ ⏑

und gewann so zwei-, drei-, vier- und fünfzeitige Pausen, *κενὸς μακρός, κενὸς μακρὸς τρίς,—τέσσαρες,—πέντε* (Ambros I. S. 509 ff.).

---

§. 6. Die musikalischen Instrumente der Griechen.

Die Griechen besassen **a.** Saiteninstrmente, *κατατεινόμενα*, und **b.** Blasinsrumente (*ἐμπνευστά*), aber keine Streichinstrumente; und die blosses Geräusch machenden Instrumente, wie aneinandergeschlagene Becken (*κύμβαλα, ῥόμβοι κυμβάλων* bei Pindar), Schellen (*κρόταλα*) und Handpauken oder Tamburins (*τύμπανα*) gehörten nicht der kunstmässigen Musik an, sondern waren nur in den untern Volkskreisen in Gebrauch.

a. Die Saiteninstrumente waren: 1. *Λύρα* — 2. *κιθάρα* (*κίθαρις*) — 3. *φόρμιγξ* — 4. *βάρβιτος* (*βάρβιτον*) — 5. *πηκτίς* — 6. *σαμβύκη* — 7. *τρίγωνον* — 8. *ἑπτάγωνον* — 9. *ἐπιγόνειον* — 10. *μάγαδις* — 11. *νάβλα*.

b. Die Blasinstrumente: 1. *αὐλός* — 2. *σύριγξ* — 3. *σάλπιγξ*.

a. Die Saiteninstrumente.

1. *Λύρα*, die allgemeine Bezeichnung für Saiteninstrument, im Gegensatze von *αὐλός* als Blasinstrument; daher *λύρα* häufig mit *κιθάρα*, *φόρμιγξ* u. dgl. verwechselt (vgl. auch die Ausdrücke *λύρῃ κιθαρίζειν*, Hymn. in Merc. 423 und *φόρμιγγι κιθαρίζειν*, Hom. Il., 18, 570; der Name *λύρα* kommt übrigens in den homerischen Epen selbst nicht vor, sondern nur *κίθαρις* und *φόρμιγξ*, s. im Folg.), nach dem Mythos von Hermes erfunden und dem Apollo geschenkt, und schon frühzeitig ausser Gebrauch (Dionys. Hal. 7, 72 p. 1487 R.). Die älteste Lyra hatte einen grossen und gewölbten Schallboden meist aus Schildkrötenschale (dah. *χέλυς*, *χελώνη*, latein. testudo), aus welcher zwei Arme (*ἀγκῶνες*, *πήχεις*) wie die Hörner aus dem Schädel eines Hirsches, hervorragten. Die Saiten der Lyra waren oben an einem Joche (*ζύγωμα*, *κάλαμος*, *δόναξ*), unten an einem Stege (*μάγας*, *ὑπολύριον*) befestigt, und am Joche durch Wirbel (*κόλλοπες*) vermittels eines Schlüssels (*χορδοτόνον*) gestimmt. Sie bestanden aus Schafdärmen (*χορδαί*) oder Sehnsaiten aus den Sehnen und Flechsen grösserer Thiere (*νεῦραι*); Metallsaiten waren den Alten unbekannt. Ursprünglich soll die Lyra nur drei Saiten gehabt haben (weswegen anfangs nur drei Musen angenommen worden seien, Hypate, Mese und Nete); die vierte Saite soll Meline, die Tochter des Okeanos, hinzugefügt haben. Diese alte viersaitige Lyra (das Tetrachord) wurde von Terpander mit drei Saiten vermehrt (Heptachord, s. ob. S. 17; nach dem Hymnus an Hermes jedoch gab dieser Gott seiner Lyra bereits sieben Saiten. V. 47 ff.:

Πῆξε δ' ἄρ' ἐν μέτροισι ταμὼν δόνακας καλάμοιο,
πειρήνας διὰ νῶτα λιθορρίνοιο χελώνης·
ἀμφὶ δὲ δέρμα τάνυσσε βοὸς πραπίδεσσιν ἑῇσι,
καὶ πήχεις ἐνέθηκ', ἐπὶ δὲ ζυγὸν ἦραρεν ἀμφοῖν,
ἑπτὰ δὲ συμφώνους ὄϊων ἐτανύσσατο χορδάς.

Die achte Saite soll der Samier Lykaon, die neunte Theophrast von Pieria, die zehnte Histiäus von Kolophon, die elfte Timotheus von Milet hinzugefügt haben; zuletzt stieg man bis zu achtzehn Saiten, entsprechend dem System von achtzehn Tönen, welches sich als Fundament in der griechischen Musik festgestellt hatte. — Da der Körper der Lyra rund und von geringem Gewichte war, so hielt man dieselbe entweder im Arme oder zwischen

den Knien, oder man lehnte sie gegen die Hüfte, oder hatte sie mittels eines Bandes an dem linken Arme befestigt. — Die alte Lyra soll einen vollen und kräftigen, daher besonders für die feierliche Tiefe geeigneten Ton gehabt haben (Arist. Quintil. c. 101). Sie wurde entweder mit den Fingern (*ψάλλειν*) oder mit einem leichten hölzernen oder elfenbeinernen Stäbchen, *πλῆκτρον*, gespielt (*κρέκειν*), zuweilen auf beide Arten zugleich, was eine besondere Mischung von Klängen hervorgebracht haben mag. Das Plektron war gleich einer Schreibfeder zugespitzt; man riss damit die Saiten und führte es stets in der rechten Hand. Es wird seiner schon in der Hymne an Hermes gedacht, V. 53: *πλήκτρῳ ἐπειρήτιζε κατὰ μέρος.*

2. *Κιθάρα* (bei Homer nur *κίθαρις*), die Cither, war eine Art Lyra (Aristoxenos bei Ammon.: *κίθαρις γάρ ἐστιν ἡ λύρα*), aber in der Form von derselben dadurch unterschieden, dass die Cither gewöhnlich einen ehernen Fuss hatte, auf welchem sie zugleich als ihrem Resonanzboden (*χαλκῶμα*) ruhte; sie konnte also stehend gespielt werden und ist sonach die Vorläuferin unsrer Harfe, während die Lyra unsre Laute vermittelt. Wie an der Lyra war an der Kithara die Zahl der Saiten verschieden, und die Letzteren wurden an ihr gleichfalls meist mit dem Plektron gespielt. Sie war mehr für die Mitteltöne berechnet. Man gebrauchte sie anfangs zur Begleitung des Gesanges oder der epischen Recitation, später wurde das Citherspiel entweder allein oder mit Begleitung der Flöte (*αὐλός*) beliebt (Athen 14 p. 637). Besonders geschätzt war die Verbindung von Gesang, Cither und Flöte (Xenoph. Symp. 3, 1: *ἐκ δὲ τούτου συνηρμοσμένῃ τῇ λύρᾳ πρὸς τὸν αὐλὸν ἐκιθάρισεν ὁ παῖς καὶ ᾖσεν*; vgl. Pind. Ol. 11, 93; Pyth. 10, 38; Nem. 9, 8; Isthm. 4, 27. Ammon. s. v. *κιθαρίς*: *Κιθαριστὴς μέν ἐστιν ὁ μόνον ψάλλων, κιθαρῳδὸς δὲ ὁ ᾄδων καὶ ψάλλων.* Schol. Aristid. 3. p. 4, a: *Κιθαρῳδὸς κιθαριστοῦ διαφέρει, ὅτι ὁ μὲν κιθαρῳδὸς τῇ φωνῇ κέχρηται, ὁ δὲ κιθαριστὴς κρούειν μόνον ἐπίσταται*). Der Erste, der sich auf der Cither ohne Gesangbegleitung hören liess, war Aristonikus von Chios, der zu Korkyra wohnte, zur Zeit des Archilochus (um 688 v. Chr.). Archilochus selbst soll zuerst Zwischenspiele der Cither beim Gesange eingeführt haben, statt dass man vor seiner Zeit sich begnügte, das Instrument blos die Gesangnoten mitspielen zu lassen. Im ersten Wettkampfe der pythischen Spiele (586 v. Chr.) siegte als Kitharöde (Citherspieler mit Gesang) Melampus aus Kephalonia. Um

556 trat Agelaos aus Tegea in demselben Spiele zuerst mit der Cither ohne Gesang auf und wurde als Sieger gekrönt. In den Panathenäen war 457 Phrynis der Erste, der den Preis mit der Cither gewann. Bei diesen musischen Wettkämpfen gewann allmälig das Virtuosenthum die Oberhand über die massvolle Kunst (vgl. ob. S. 10); daher der grosse Beifall, den das Citherspiel des Phrynis und seines Zeitgenossen Timotheus bei der grossen Menge in Athen ernteten; daher aber auch der Spott des Aristophanes, der in den 'Wolken' den Kinesias reden lässt von 'luftwogengepeitschten, schneebestöberten Melodien', die in Wolkenkukuksheim eingeführt werden sollen; ebenso lässt der komische Dichter Pherekrates im Fragment seines 'Chiron' bei Plutarch (de mus. c. 30) die Musik sich beklagen, 'das Spiel des Timotheus sei ein unerhörtes Gewimmel von Ameisen gewesen':

Ὁ Τιμόθεος . . ᾄδων ἐκτραπέλους μυρμηκιάς
ἐξαρμονίους ὑπερβολαίους τ' ἀνοσίους
καὶ νιγλάρους, ὥσπερ τε τὰς ῥαφάνους ὅλην
κάμπτων με κατεμέστωσε etc.

Auch soll Timotheus bereits soweit gegangen sein, in seinem *Ναυτίλος* die Tonmalerei eines Seesturmes anzubringen, wobei freilich der Zuhörer Dorion äusserte, 'er habe in siedenden Kochtöpfen schon viel heftigere Stürme gehört' (Plut. de aud. poes. 4). (Fortlage a. a. O. S. 241, a).

3. *Φόρμιγξ*, das Saiteninstrument des Achilleus und des Phemios (Hom. Il. 9, 186; Od. 1, 153), die Begleiterin des Males und der Feste (Il. 18, 495; Od. 57, 273; 21, 430 u. a.), eine Art der Cither, an einem über den Rücken geschlagenen Bande getragen (Suidas: *κιθάρα ἡ τοῖς ὤμοις φερομένη φόρμιγξ*).

4—9. *Βάρβιτος* (ὁ, ἡ, od. *τὸ βάρβιτον*), *πηκτίς*, *σαμβύκη*, *τρίγωνον*, *ἑπτάγωνον*, *ἐπιγόνειον*, ältere und jüngere mehrsaitige Toninstrumente von verschiedener Construction und verschiedenartigem Gebrauche. Aristot. Polit. 8, 6, 7: *Ὕστερον δ' ἀπεδοκιμάσθη (ἡ αὐλητικὴ) διὰ τῆς πείρας αὐτῆς βέλτιον δυναμένον κρίνειν τὸ πρὸς ἀρετὴν καὶ τὸ μὴ πρὸς ἀρετὴν συντεῖνον. Ὁμοίως δὲ καὶ πολλὰ τῶν ὀργάνων τῶν ἀρχαίων οἷον πηκτίδες καὶ βάρβιτοι καὶ τὰ πρὸς ἡδονὴν συντείνοντα τοῖς ἀκούουσι τῶν χρωμένων, ἑπτάγωνα καὶ τρίγωνα καὶ σαμβύκαι καὶ πάντα τὰ δεόμενα χειρουργικῆς ἐπιστήμης.* Vgl. Plat. rep. 3 p. 399, c:

Τριγώνων ἄρα καὶ πηκτίδων καὶ πάντων ὀργάνων, ὅσα πολύχορδα καὶ πολυαρμόνια, δημιουργοὺς οὐ θρέψομεν. Und Athen. 4 p. 182: *Τὸν γὰρ βάρωμον καὶ βάρβιτον, ὧν Σαπφὼ καὶ Ἀνακρέων μνημονεύουσι, καὶ τὴν μάγαδιν καὶ τὰ τρίγωνα καὶ τὰς σαμβύκας ἀρχαῖα εἶναι.*

Das Barbiton (der Name ist ungriechisch, Nebenform *βαρύμιτος, βάρωμος, βάρμος*), aus Lydien stammend, 'vielsaitig' (*πολύχορδος*, Theocr. 16, 45) und mit viel längeren Saiten als die Cither, meist aus Elfenbein gefertigt, in Griechenland zuerst von Terpander (nach Anderen von Anakreon) angewandt (Athen. 14 p. 635, d: *σαφῶς Πινδάρου λέγοντος τὸν Τέρπανδρον ἀντίφθογγον εὑρεῖν τῇ παρὰ Λυδοῖς πηκτίδι τὸν βάρβιτον*; dagegen ib. 4 p. 175 e: *εὕρημα Ἀνακρέοντος τὸ βάρβιτον*).

Die Pêktis, eine Erfindung der Lydier, nach Aristoxenos (bei Athen. 14 p. 635) mit der *μάγαδις* (s. d. Folg.) identisch *πηκτὶς καὶ μάγαδις ταὐτὸν, καθά φησιν ὁ Ἀριστόξενος*), vielsaitig; vgl. Herod. 1, 17: *Ἐστρατεύετο δὲ ὑπὸ συρίγγων τε καὶ πηκτίδων* etc. und Sophocl. frgm. bei Athen. 14 p. 635:

Πολὺς δὲ Φρὺξ τρίγωνος, ἀντίσπαστά τε
Λυδῆς ἐφύμνει πηκτίδος συγχορδία.

Sie soll zuerst von Sappho angewandt worden sein (Athen. a. a. O.: *καὶ τὴν Σαπφὼ πρώτην χρήσασθαι τῇ πηκτίδι*). — *Σαμβύκη*, angeblich von Ibykus erfunden (Aristot. polit. 8, 6, 7; Athen. 14 p. 634). — *Τρίγωνον*, Triangel, nach Plato a. a. O. ein *πολυαρμόνιον*, und nach Porphyrius (ad. Ptolem. harm. p. 217) waren die Saiten gleich dick, aber von ungleicher Länge, so dass die kürzesten an der Spitze, die längsten an der Basis des Instruments, befindlich waren. — *Ἑπτάγωνον*, ein siebeneckiges Instrument, von Aristoteles a. o. O. erwähnt — *Ἐπιγόνειον*, ein nach seinem Erfinder, dem Musiker Epigonos von Ambrakien, benanntes Instrument (nach Fortlage in Pauly's Real-Enc. VI, 1 S. 606 viell. 'Knieharfe', von *γόνυ*) mit vierzig Saiten, eine Art doppelter Magadis (s. im Folg.).

10. *Μάγαδις*, ein in Lydien erfundenes Toninstrument von zwanzig Saiten, mit welchem Anakreon seine Gesänge begleitete. Athen. 14 p. 634, c: *Ὁ μὲν γὰρ ἥδιστος Ἀνακρέων λέγεε που·*

Ψάλλω δ' εἴκοσι
χορδαῖσιν μάγαδιν ἔχων.

Sie soll bereits zu Alkman's Zeit (um 688) bekannt gewesen sein. Dagegen schrieb Pindar ihre Erfindung dem Terpander, Aristoxenos der Sappho zu (Athen. 14 p. 634, f.; 635, b; 636 f.). Man spielte auf der Magadis die Melodien in Octavengängen (Aristot. Problem. 1918), indem die linke Hand die tieferen Saiten, die rechte aber die denselben im Achtklange entsprechenden höheren Saiten griff (das Plektron fand also hier keine Anwendung), während ein doppelter Chor im antiphonischen Gesange den tieferen und höheren Tönen der Magadis gleichstimmig folgte; und Pindar nannte ihr Spiel *ψαλμὸν ἀντίφθογγον*, weil sie den Gesang der Knaben und Männer zugleich in ihren zwei Octaven darstelle Athen. 14 p. 635, b: *διόπερ καὶ Πίνδαρον εἰρηκέναι ἐν τῷ πρὸς Ἱέρωνα σκολίῳ τὴν μάγαδιν ὀνομάσαντα ψαλμὸν ἀντίφθογγον, διὰ τὸ δύο γενῶν ἅμα καὶ διὰ πασῶν ἔχειν τὴν συνῳδίαν, ἀνδρῶν τε καὶ παίδων*). Lydische und baktrische Jungfrauen spielten die Magadis, die der Bildhauer Lesbothemis sogar einer der Musen in die Hände gab (Athen 14 p. 635, a: *πλεῖστον δ' εἶναι τοῦτο τὸ ὄργανον ἐν Μυτιλήνῃ ὡς καὶ μίαν τῶν Μουσῶν ἔχουσαν αὐτὸ ὑπὸ Λεσβοθέμιδος ποιηθῆναι ἀρχαίου ἀγαλματοποιοῦ*). Menaechmos hielt die Magadis und Pektis (s. im Vorsteh.) für einerlei Instrument, Andere dagegen unterschieden beide (Athen 14 p.636 a; vgl. Plat. rep. 3 p. 399, b). — Im übertragnen Sinne bezeichnete man später mit *μάγαδις* jedes Instrument, welche in Octaven eine Melodie mitspielte, daher die Behauptung bei Athenäus, 'die lydische Magadis sei ein Blasinstrument, welches zugleich tief und hoch blase', also eine Doppelflöte. Athen. 1 p. 182 d: *Ὁ δὲ μάγαδις καλούμενος αὐλὸς, ὃ καὶ παλαιομάγαδις ὀνομαζόμενος, ἐν ταὐτῷ ὀξὺν καὶ βαρὺν φθόγγον ἐπιδείκνυται, ὡς Ἀναξανδρίδης ἐν Ὁπλομάχῳ φησί·*

Μάγαδιν λαλήσω μικρὸν ἅμα σοι καὶ μέγαν.

11. *Νάβλα* od. *Ναβλάς*, ein nicht näher bekanntes Saiteninstrument, Erfindung der Phönizier, der נֵבֶל der Hebräer (vgl. Forkel I. S. 132 ff.).

---

b. Die Blasinstrumente.

1. *Αὐλός*, die allgemeine Bezeichnung für Blasinstrument überhaupt im Gegensatze von *λύρα* als Saiteninstrument (s. im Vorst. Nr. a); insbesondere aber für dasjenige Blasinstrument, in

welchem der Ton durch die Erschütterung eines Blattes (*γλῶττα*) hervorgebracht wird, also unser 'Schalmei', 'Hautbois', 'Klarinette'. Nach dem Mythos war der *αὐλός* eine Erfindung des Marsyas, der mit demselben im Wettstreit gegen Apollo's Lyra auftrat. (Preller's griech. Mythol. I. S. 454 ff.) Polymnestos von Kolophon brachte um 670 v. Chr. den von Flötenmusik begleiteten Chorgesang nach Sparta (s. ob. S. 23).

Die verschiedenen Töne des *αὐλός* wurden durch Löcher (*τρήματα, τρυπήματα, παρατρυπήματα*) hervorgebracht, von denen die oberen enger, die unteren weiter waren. Das Oeffnen der oberen und Schliessen der unteren gab die hohen, das umgekehrte Verfahren die tiefen Töne (Porphyr. ad Ptolem. harm. 1 p. 217). Die ältesten *αὐλοί* sollen nur drei oder vier Löcher gehabt haben, später mehr, zuletzt fügte man noch Seitenlöcher (*πλαγίας ὀδούς*), ähnlich den Klappenlöchern unsrer Flöten, hinzu. Das Mundstück hiess *ὅλμος* nebst dem *ὑφόλμιον*, die Röhre *βόμβυξ* (Pollux Onom. 4, 70; 71; 80). Verfertigt wurden diese Instrumente aus Rohr, Erz, Lotos-, Buchsbaum-, Lorbeerholz, Horn, Hirschgeweihe u. dgl. (ib. 71).

Nach der Stimmung der drei Haupttonarten gab es dorische, phrygische, lydische *αὐλοί*, der Thebaner Pronomos war der Erste, der auf demselben Instrumente sämmtliche Tonleitern blies (Pausan. 9, 12, 4: *Ἀνδριάς τέ ἐστι Προνόμου ἀνδρὸς αὐλήσαντος ἐπαγωγότατα ἐς τοὺς πολλούς. τέως μέν γάρ γε ἰδέας αὐλῶν τρεῖς ἐκτῶντο οἱ αὐληταί καὶ τοῖς μὲν αὔλημα ἤυλουν τὸ Λώριον, διάφοροι δὲ αὐτοῖς ἐς ἁρμονίαν τὴν Φρύγιον ἐπεποίηντο οἱ αὐλοί, τὸ δὲ καλούμενον Λύδιον ἐν αὐλοῖς ηὐλεῖτο ἀλλοίοις. Πρόνομος δὲ ἦν ὃς πρῶτος ἐπενόησεν αὐλοὺς ἐς ἅπαν ἁρμονίας εἶδος ἔχοντας ἐπιτηδείως, πρῶτος δὲ διάφορα ἐς τοσοῦτο μέλη ὑπ' αὐλοῖς ηὔλησε τοῖς αὐτοῖς*). — Nach der Höhe des Tones unterschied man Männer- oder Bassklarinetten von Knaben- oder Sopranklarinetten (Athen. 4 p. 176, f.: *καὶ περὶ αὐλούς εἰσι μουσικώτατοι οὐ μόνον τοὺς παρθενίους καλουμένους καὶ παιδικούς, ἀλλὰ καὶ τοὺς ἀνδρείους, οἵτινες καλοῦνται τέλειοί τε καὶ ὑπερτέλειοι*; vgl. auch Herod. 1, 17: *ὑπὸ συρίγγων .. καὶ αὐλοῦ γυναικηίου τε καί ἀνδρηίου*). Auch unterschied man den männlichen und tiefen *αὐλὸς πυθικὸς* von dem weiblichen und hohen *αὐλὸς χορικός* (Arist. Quintil. p. 101); jener begleitete den Sologesang, dieser den Chor; der *πυθικὸς* diente besonders zu Lobgesängen (*παιᾶνες*), der *χορικὸς* zu Dithyramben (Pollux Onom. 4, 82). Ferner unter-

schied man militärische Klarinetten (*ἐμβατήριοι*), dramatische (*ὑποθέατροι*), religiöse (*σπονδειακοί*) u. dgl. Die phrygischen *αὐλοί*, *ἔλυμοι* od. *σκυτάλια* genannt, waren enger und tieftönender als die hellenischen (Porphyr. ad Ptol. 1 p. 217). Im Allgemeinen galt der Ton der *αὐλοί* für traurig und seine Wirkung keine erhebende (*ἠθικόν*), sondern eine leidenschaftliche (*ὀργιαστικόν*). Aristot. polit. 8, 6, 5: *Ἔτι δὲ οὐκ ἔστιν ὁ αὐλὸς ἠθικὸν, ἀλλὰ μᾶλλον ὀργιαστικόν· ὥστε πρὸς τοὺς τοιούτους αὐτῷ καιροὺς χρηστέον, ἐν οἷς ἡ θεωρία κάθαρσιν μᾶλλον δύναται ἢ μάθησιν.* — Die *αὐλοί* begleiteten theils den Gesang, theils leiteten sie ihn mit einem Vorspiele (*προαύλιον*) ein, theils unterbrachen sie ihn durch Zwischenspiele *μεσαύλια*).

Eigenthümlich war den Griechen und Römern das Spiel der Doppelflöten oder Doppelklarinetten. Pollux (Onom. 4, 80) nennt *γαμήλιον αὔλημα* zwei verbundene Flöten von ungleicher Grösse, dagegen *παροίνιοι* zwei kleine, aber gleich grosse Doppelflöten, die von einem und demselben Spieler geblasen wurden. Nur selten wurden diese Doppelflöten mit blossem Munde geblasen, gewöhnlich durch eine lederne Mundbinde, *φορβεία*, in welcher zur Erleichterung der Lungenanstrengung wol ein den Athem auffangender Luftschlauch (ein kleiner Dudelsack) gesessen haben mag (Fortlage in Ersch und Grub. Enc. Bd. 81. S. 244, a).

2. *Σύριγξ*, 'Pfeife', 'Panspfeife', 'Hirtenflöte', ('Papagenoflöte'), das Blasinstrument, dessen Ton durch Theilung des Luftstrahls vermöge eines scharfen Gegenstandes entspringt. Sie bestand aus aneinander befestigten (sieben oder neun) Rohren von abnehmender Länge, welche mit starken Bindfäden untereinander verbunden und mit Wachs verkittet waren. Sie war nach dem Mythos eine Erfindung des Pan, das Instrument der Landleute und Hirten (auch bei den Kelten und Inselbewohnern herrschend, Pollux Onom. 4, 77), aber in der gebildeten Musik der Griechen ohne Bedeutung; nur bei besondern Gelegenheiten, wie z. B. im pythischen Flöten-Nomos des Timosthenes, kam sie in Anwendung. Eine Art der Syrinx war *πλαγίαυλος*, 'Querpfeife', eine Erfindung der Libyer, von den Aegyptern *φώτιγξ* genannt (Athen. 4 p. 175, e).

3. *Σάλπιγξ*, 'Trompete', das Blasinstrument, dessen Ton durh ein trichter- oder kesselartiges Mundstück hervorgebracht wurde. Nach den verschiedenen Völkern, bei denen es im Gebrauch war, unterschied man sechs an Form und Tonhöhe verschiedene Salpinx-Arten: a) die tieftönenden waren: 1) die paphlagonische,

von ausserordentlicher Länge, mit der Mündung in Gestalt eines Stierrachens (daher 'die Stiertrompete', *βόϊνος*, genannt), von tiefem und zugleich vollem Tone; — 2) die medische, mit einem Mundstück von Rohr, tief- und hohltönig; — b) die tieftönenden: 3) die gallische (*ἡ Γαλατική*, bei den Kelten *κάρνυξ* genannt), aus gegossenem Metall, nicht gross, mit bleiernem Mundstück, hochtönig (*ὀξύφωνος*); — 4) die tyrrhenische (eine Erfindung der Tyrrhener, welche sie *λιγῦν* nannten), aus Erz oder Eisen, mit knöchernem Mundstücke, sowol in gerader als gebogener Gestalt, mit gespaltener Mündung (*κώδωνα κεκλασμένον ἔχουσα*), von sehr hohem und schmetterndem Tone; c) in der Mitte standen 5) die hellenische oder argivische, lang *ἐπίμηκες μέγεθος*) und von sehr starkem Tone (*παχεῖα καὶ μεγίστη*), diente als Kriegstrompete und bei priesterlichen Handlungen; endlich 6) die ägyptische (mit besonderm Namen *χνοῦς*), und (*στροργύλη*), beim Opfern angewandt, nach dem Mythos von Osiris erfunden. — Ausserdem waren Hörner, *κέρατα*, im Gebrauch, besonders bei den Tyrrhenern, von anschwellendem, dumpfem Tone, welcher die Griechen wenig ansprach. — Es fanden auch Wettkämpfe mit der Salpinx zu Olympia statt, jedoch mehr militärischer als musikalischer Art, indem es dabei vorzüglich auf ein kraftvolles Anblasen von Kampfsignalen ankam, was mit dem Charakter der Ringkämpfe, des Speerwerfens u. s. w. stimmte. So trug im Jahre 396 v. Chr. Timäus von Elis, und darauf dreimal Archias von Hybla den Preis davon. Der Meister unter den Salpinxbläsern, der riesenhafte Herodorus von Megara konnte zwei Trompeten zugleich und so gewaltig anblasen, dass man ihn nur in einiger Entfernung anzuhören im Stande war; er gewann in Olympia zehnmal den Preis (Athen. 10 p. 414 ff.; Pollux 4, 11, 89 ff.).

---

§. 7. Die Ueberreste griechischer Compositionen.

Wir besitzen aus dem griechischen Alterthume noch vier Gesangstücke, nämlich die Melodie zum Anfange der ersten pythischen Ode des Pindar, und die Melodien zu drei Hymnen der griechischen Anthologie (vermuthlich aus dem zweiten nachchristl. Jahrh.) und zwar zu zwei Hymnen des Dichters Dionysios an die Muse Kalliope und an Apollo, und zu einem Hymnus des Dichters Mesomedes an die Nemesis.

1. Die Melodie zur Pindarode. Dieselbe wurde von dem bekannten Polyhistor Athanasius Kircher († 1680) nach seiner Angabe in einer Handschrift des Klosters S. Salvatore bei Messina entdeckt und in seiner Musurgia universalis (2 voll., Roma 1650) I. p. 541 ff. veröffentlicht (wieder abgedruckt bei Forkel I. S. 430 ff.; bei Weitzmann Musikbeilage 1 Nr. II u. A.). Obgleich bis jetzt trotz vielfacher Nachforschungen nicht gelungen ist, die gedachte Handschrift wieder aufzufinden, so möchte dennoch der von Einigen (namentlich von Burette) erhobene Verdacht der Fälschung aus inneren und äusseren Gründen als ungerechtfertigt erscheinen. Böckh namentlich (de metris Pind. p. 266 ff.) hält die Melodie für echt und sogar für pindarisch; ein Hauptargument ist ihm, dass nach alterthümlicher, von Pratinas' Zeiten an vorwaltender Weise der Solist anfängt und erst später der Chor mit Kithare einfällt (s. im Folg. die Ueberschrift zum 3. Verse: *χόρος εἰς κιθάραν*, wofür Böckh *χόρος εἰς κιθάρας* corrigirt: 'nam plures accinuisse choro haud dubium est').

Die Textesworte des Anfangs der pindarischen Ode Pyth. 1. lauten:

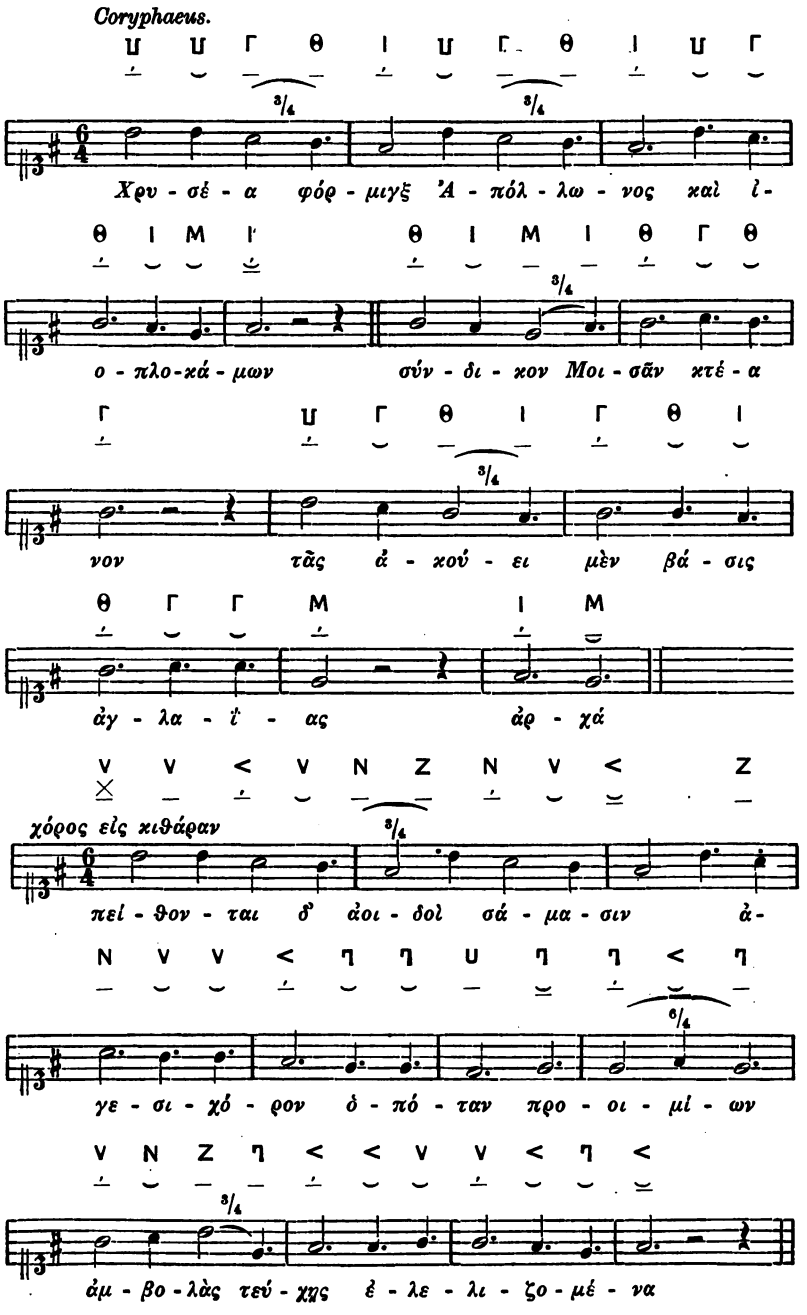
Χρυσέα φόρμιγξ, Ἀπόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων
σύνδικον Μοισᾶν κτέανον· τᾶς ἀκούει μὲν βάσις ἀγλαΐας ἀρχά,
πείθονται δ' ἀοιδοὶ σάμασιν,
ἀγησιχόρων ὁπόταν προοιμίων ἀμβολὰς τεύχῃς ἐλελιζομένα.
καὶ τὸν αἰχματὰν κεραυνὸν σβεννύεις . . .

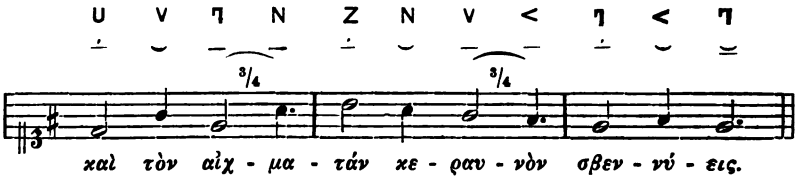
Die Uebersetzung von Tycho Mommsen lautet:

Gold'ne Phorminx, Phöbos' und schwarzlockiger Musen Besitz,
Köstlich Kleinod, dessen Gekläng horcht der Festschritt, welcher
den fröhlichen Tanz anhebt,

Chor. Dess Taktzeichen lauscht manch Sängerchor,
wann zitternd im Schlage den Erstlingsnotenton deiner
chorausführenden Saiten du baust;
ja, du löschst wol selbst des Blitzstrahls wilden Speer . . .

Nur soweit reicht die Composition. Dieselbe lautet nach Böckh's rhythmischer Anordnung mit Beifügung der modernen Noten und der entsprechenden pindarischen Textesworte folgendermassen:


Coryphaeus.
Χρυ - σέ - α φόρ - μιγξ Ἀ - πόλ - λω - νος καὶ ἰ -
ο - πλο-κά - μων σύν - δι - κον Μοι - σᾶν κτέ - α
νον τᾶς ἀ - κού - ει μὲν βά - σις
ἀγ - λα - ΐ - ας ἀρ - χά
χόρος εἰς κιθάραν
πεί - θον - ται δ' ἀοι - δοὶ σά - μα - σιν ἀ -
γε - σι - χό - ρον ὁ - πό - ταν προ - οι - μί - ων
ἀμ - βο - λὰς τεύ - χῃς ἐ - λε - λι - ζο - μέ - να



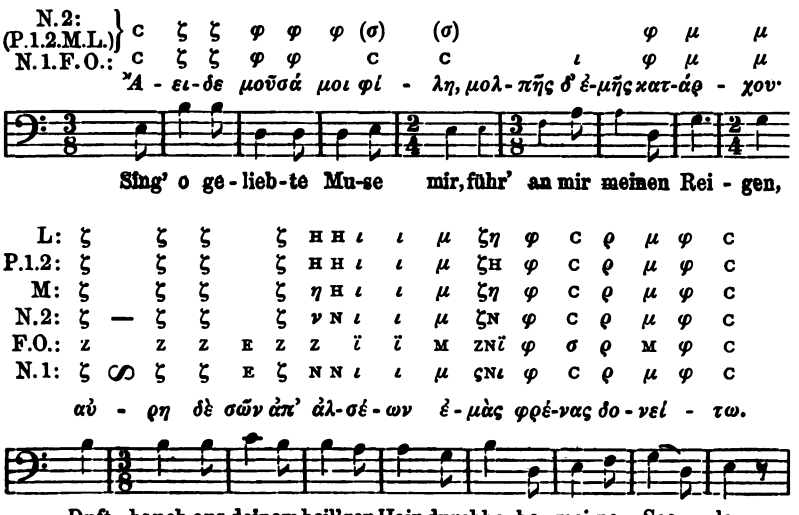
2—4. Die drei übrigen oben erwähnten Compositionen griechischer Hymnen befinden sich in mehreren noch vorhandenen und sorgfältig verglichenen Handschriften dicht hinter einander, und zwar immer nach den Schriften des älteren Bacchius (s. ob. S. 26). In der sehr lehrreichen Monographie Bellermann's über diese Compositionen ('die Hymnen des Dionysius und Mesomedes' etc., Berl. 1840. 4) wird (S 2) von den Noten derselben Folgendes berichtet: 'Die aus Buchstaben des griechischen Alphabets bestehenden Musiknoten sind über die einzelnen Silben des Textes geschrieben, und zwar meistens mit rother Farbe, wodurch sie sich von dem schwarzgeschriebenen Texte, den Accent- und Spirituszeichen, unterscheiden, und es kann, da mehrere der erhaltenen theoretischen Schriftsteller über die Musik uns solche Noten in Scalen oder anderen Beispielen mittheilen (vgl. ob. S. 26 ff.) über die Bedeutung derselben kein Zweifel obwalten, sofern sie nur von den Abschreibern richtig überliefert sind. Man erkennt leicht, dass diese sämmtlichen Zeichen, mit wenigen Ausnahmen, Gesangnoten aus der lydischen Tonart sind.'

Als Dichter des ersten der drei Hymnen wird in der Ueberschrift desselben Dionysius genannt: *Διονυσίου εἰς Μοῦσαν.* Genaueres über die Persönlichkeit und die Zeit dieses Dionysius ist nicht bekannt. Nach Jacobs und Burette ist der Dichter der von Suidas erwähnte Musiker dieses Namens aus Hadrian's Zeit: *Διονύσιος, Ἁλικαρνασσεύς, γεγονὼς ἐπὶ Ἁδριανοῦ, σοφιστὴς καὶ μουσικὸς κληθείς, διὰ τὸ πλεῖστον ἀσκηθῆναι τὰ τῆς μουσικῆς· ἔγραψε δὲ ῥυθμικῶν ὑπομνημάτων βιβλία κδ'* etc. — Ueber den Verfasser des zweiten Hymnus fehlt jede Angabe; die Ueberschrift lautet allgemein: *Ὕμνος εἰς Ἥλιον.* Nach blosser Vermuthung wird derselbe ebenfalls dem Dionysius zugeschrieben. — Endlich als Verfasser des dritten Hymnus, der gleichfalls nur überschrieben ist: *Ὕμνος Νεμέσεως*, nimmt Burette Mesomedes an, und zwar auf Grund einer Notiz des Historikers Johannes von Philadelphia über die Nemesis: *ὅθεν ὁ Μεσόδμης οὕτω πρὸς αὐτὴν· Ὑπὸ*

σὸν τροχὸν ἄστατον ἀστιβῆ χαροπὰ μερόπων στρέφεται τύχα (Vers 7 u. 8 des dritten Hymnus). Da nun ein Dichter *Μεσόδμης* sonst nirgends erwähnt wird, so vermuthet Burette mit vieler Wahrscheinlichkeit, dass statt *Μεσόδμης Μεσομήδης* zu lesen sei, was der Name eines öfters genannten kretensischen Dichters aus der Zeit des Hadrian und der Antonine ist. Suidas: *Μεσομήδης, Κρὴς, λυρικὸς γεγονὼς ἐπὶ τῶν Ἁδριανοῦ χρόνων*; und: *Ἀντωνῖνος τῷ Μεσομήδει, τῷ τοὺς κιθαρῳδικοὺς νόμους συγγράψαντι κενοτάφιον ἔχωσε.* Ferner Eusebius Chron. II. 2160 zum 7. Jahre des Antoninus Pius (= 144 n. Chr.): Mesomedes Cretensis citharicorum carminum musicus poeta agnoscitur. Endlich Julius Capitolinus im Leben des Antoninus Pius c. 7 p. 39 Pet.: Salaria multis subtraxit (Antoninus) . . unde etiam Mesomedi lyrico salarium imminuit. (Vgl. Bellermann a. a. O. S. 54 ff.)

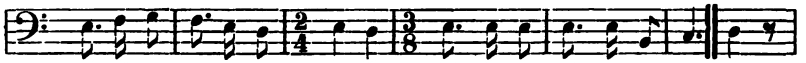
Das Nachstehende enthält die Compositionen des ganzen ersten Hymnus und der ersten Verse des zweiten und des dritten Hymnus nebst den antiken und modernen Noten und den entsprechenden griechischen und deutschen Textesworten nach Bellermanns Anordnung (a. a. O. S. 68 ff.). Die links beigefügten Zeichen N. 2, P. I. 2. M. L. etc. beziehen sich auf die benützten Handschriften, s. Bellermann S. 7 ff.

Erstes Lied.



L: ϱ μ φ c φ N c c c c π R φ
P.1: ϱ μ φ c φ H c c c c τ R φ
P.2: c ϱ μ ϱ φ c φ η c c c c Γ R φ
M: c ϱ μ ϱ φ c φ N c c c c τ R φ
N.2: c ϱ μ ϱ c φ c φ H c c c c ι ϙ φ
F.O: σ ϱ M ϱ σ φ ϱ φ N σ σ σ σ z β φ
N.: c ϱ μ ϱ c φ c φ N c c c c L A φ

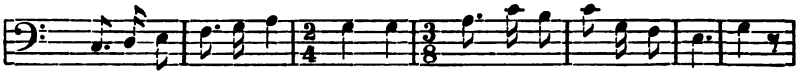
Καλ-λι-ό-πει-α σο - φὰ, μου - σῶν προκαθ-α - γέ-τι τερ-πνῶν,



Weise Kal-li-o-pe du, An - füh-re-rin lieb-li-cher Mu-sen,

P.1.2.M.L.(N.2): R φ c μ ι μ μ (ꝏ) ι E ζ Γ μ ϱ c μ
N.1.F.O: ϱ φ c ϱ μ ι μ μ ι E ζ Γ μ ϱ c μ ι

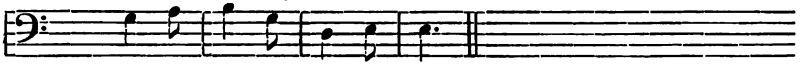
καὶ σο-φὲ μνστο-δό - τα, Λα - τοῦς γό-νε, Δή-λι-ε, Παι-άν,



du auch, o Ge-ber der Weih'n, Sohn La-to's, o De-lischer Pae-an,

P.1.2.M.L: μ ζ μ φ c c
(N.1)F.O: μ ι ζ μ (ι) φ c c

εὐ - με - νεῖς πάῤ - ε - στέ μοι.

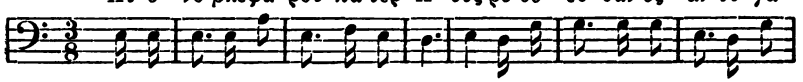


seid mit güt'-gem Sinn mir nah.

Zweites Lied.

P.2: c c c c ι c c φ c φ μ μ μ μ c φ μ
P.1.L: c c c c ι ι c ϱ c φ c φ μ μ μ μ ι ε φ μ
O.1(F.O.2): σ σ σ (σ) ϊ σ ϱ σ φ σ φ M M M M σ φ M
N.1.2.M: c c c c ι c ϱ c φ c φ μ μ μ μ σ φ μ

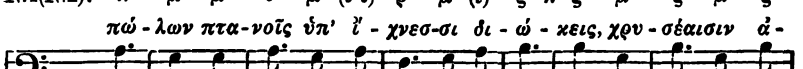
Χι-ο - νο-βλεφά-ρου πά-τερ Ἀ - οῦς ῥο-δό - εσ-σαν ὃς ἄν-τυ-γα



Der die E-os mit schneei-gen Wimpern du erzeugst, und den ro-si-gen

P.2: ι λ μ μ ι μ
M.L: ι λ μ μ ι μ ι ι ϱ μ ι ζ λ ζ μ ζ μ
P.1: ι λ μ μ ι μ ι ι ϱ μ ι ζ Λ ζ μ ζ μ
F.O: ι M M ϊ M ϱ M z ι z M z M z
N.1(N.2): λ μ μ ι μ (ι ι) ϱ μ (ι) ζ λ ζ μ ζ μ ζ

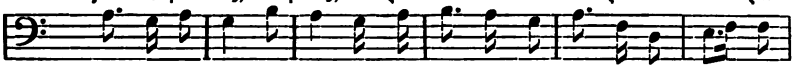
πώ - λων πτα-νοῖς ὑπ' ἴ - χνεσ-σι δι - ώ - κειις, χρυ - σέαισιν ἀ -



Wa-gen auf Pfa-den ge-flü-gel-ter Ros-se hin-ja-gest, im

P.2: ι μ ζ ι μ ι ι ι ρ φ ς ρ ρ
L.: ι μ ζ ι μ υ ζ ι μ ι ι ρ φ ς ρ ρ
P.1: ι μ ζ ι μ τ ζ ι μ ι ι ρ φ ς ρ ρ
M.: ι μ ζ ι μ ν ζ ι μ ι ρ φ ς ρ ρ
N.2: ι μ ι μ ζ ι μ ι ζ ι μ ι ρ φ ς ρ ρ
N.1.F.} O.2(O.1)}: ϊ ᴍ ϊ ᴍ ᴢ ϊ ᴍ ϊ ᴢ ϊ(ᴢ) ᴍ ι ρ φ σ ρ ρ

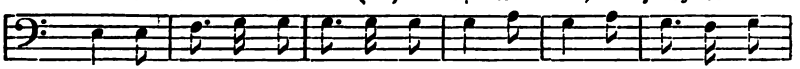
γαλ-λό-με-νος, κό-μαις, πε-ρὶ νῶ-τον ἀ-πεί-ρι-τον οὐ-ρα-



Schmucke des goldnen Haars, um des Himmels un-end-li-che Wöl-bung

(M.)P.2: ᴄ ᴄ ρ μ μ μ (μ) μ μ μ ι μ
P.1.L.: ᴄ ᴄ ρ μ μ μ μ μ μ
N.2: ᴄ μ μ μ μ μ ῑ μ
O.(F.): σ σ ρ ᴍ ᴍ ᴍ(ᴍ)ᴍ ᴍ ᴍ ϊ ᴍ ϊ ᴍ ρ ᴍ
N.1: ᴄ ᴄ ρ μ μ μ μ μ μ ι μ ι μ ρ μ

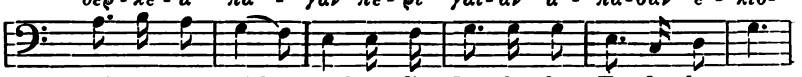
νοῦ ἀ-κτῖ-να πο-λύστρο-φον ἀμ-πλέ-κων, αἴ-γλας πο-λυ-



rings aus-spannend den e-wig be-weg-ten Strahl, den al-les durch-

F.O: ι ᴢ ᴍ ρ σ σ ρ ᴍ ᴍ ᴍ σ β φ ᴍ
N.1: ι ζ ι μρ ρ ᴄ ᴄ ρ μ μ μ ᴄ ʀ φ μ

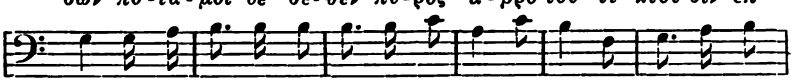
δερ-κέ-α πα-γὰν πε-ρὶ γαῖ-αν ἅ-πα-σαν ἑ-λίσ-



dringen-den Licht-quell um die Län-der der Er-de be-we-

F.O: ᴍ ᴍ ϊ ᴢ ᴢ ᴢ ᴢ ᴢᴢ ᴇ ϊ ᴇ ᴢ ρ ᴍ ϊ ᴢ
N.1: μ μ ι ζ ζ ζ ζ ᴇ ι ᴇ ζ ρ μ ι ζ

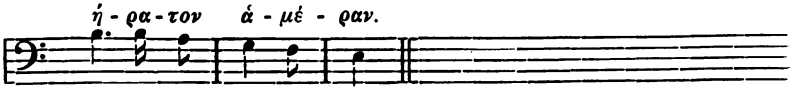
σων· πο-τα-μοὶ δὲ σέ-θεν πυ-ρὸς ἀ-βρό-του τί-κτου-σιν ἐπ-



gend, dass aus dei-nes un-sterb-li-chen Feu-ers Strom ge-bo-ren wird

F.O.2.} (O.1.):} ᴢ (ᴢ) ϊ ᴍ ρ σ
N.1: ζ ι μ ρ ᴄ

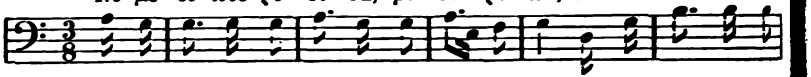
ἡ-ρα-τον ἁ-μέ-ραν.



lieb-li-ches Ta-ges-licht.

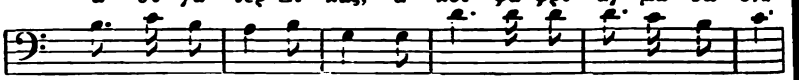
Drittes Lied.

N.1.F.O: ι μ μ μ μ ι μ μ ι C ρ μ φ μ ζ ζ ζ
Νέ-με-σι πτε-ρό-εσ-σα, βί-ου ῥο-πὰ, κυ-α-νῶ-πι θε-



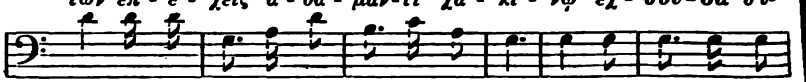
Ne-me-sis, du des Le-bens Ent-schei-de-rin, du der The-mis ge-

F.O.: Z E Z ῑ Z M M Π Π Π Π E Z E ῑ
N.1.: ζ E ζ ι ζ μ μ Π Π Π Π E ζ E λ
ἀ θύ-γα-τερ Δί-κας, ἃ κοῦ-φα φρυ-άγ-μα-τα θνα-



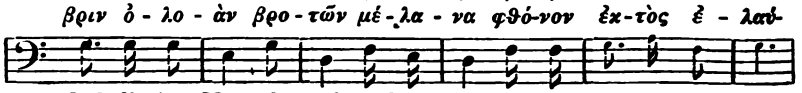
flü-gel-tes, strenges Kind, die Sterb-li-cher troz-zi-ge Hof-

O.: Π Π Π M ῑ Π Z ῑ ῑ M M M M M M
N.1.F: Π Π Π μ ι Π ζ E ι μ μ μ μ μ μ
τῶν ἐπ-έ-χεις ἀ-δά-μαν-τι χα-λι-νῷ· ἔχ-θου-σα δ'ὕ-



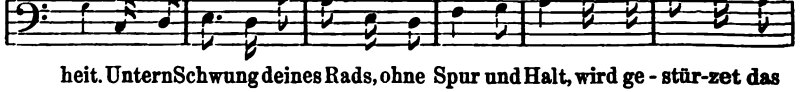
fahrt du be-zäh-mest mit e-her-nem Zü-gel; feind bist du ver-

F.O: M M M σ M φ ρ σ φ ρ ρ
N.1: μ μ μ μ C μ φ ρ C φ ρ ρ
βριν ὀ-λο-ὰν βρο-τῶν μέ-λα-να φθό-νον ἐκ-τὸς ἐ-λαύ-



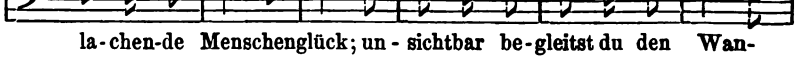
derb-li-chem Men-schenstolz, und ver-bannst aus der See-le die Frech-

N. 1: β φ C φ ι C φ ρ μ ι ζ E Π Z
νεις. Ὑ-πὸ σὸν τροχὸν ἄ-στα-τον, ἀ-στι-βῆ χα-ρο-πὰ με-ρό-



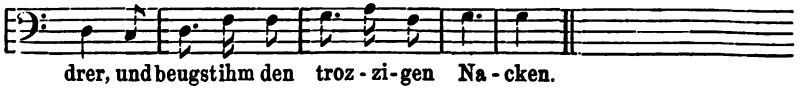
heit. Untern Schwung deines Rads, ohne Spur und Halt, wird ge-stür-zet das

No. 1: ι ι μ ζ μ μ μ μ μ μ μ ρ μ C C
πων στρέφε-ται τύ-χα· λή-θου-σα δὲ πὰρ πό-δα βαί-



la-chen-de Menschenglück; un-sichtbar be-gleitst du den Wan-

N. 1. φ β φ ρ ρ μ ι ρ υ λ μ
νεις, γαυ-ρού-με-νον αὐ-χέ-να κλί-νεις.



drer, und beugst ihm den troz-zi-gen Na-cken.

Zu diesen Ueberresten griechischer Compositionen bemerkt Westphal (Metrik I. S. XVI. ff.): Die antike Kunst ist etwas unsrer neuern Musik und unserm musikalischen Empfinden durchaus nicht fremdes, sie berührt sich mit der heutigen Musik ungleich mehr als mit der Musikperiode der Kirchentöne oder des Mittelalters. Dies wird schon durch die dem Alterthume eigene Kunst des rhythmischen Periodisirens bedingt. Was uns von alten Compositionen erhalten ist, trägt den Charakter eines nach rhythmischer Seite streng abgerundeten Volksliedes. Was die tonischen Verhältnisse anbetrifft, so finden wir in den griechischen Melodieen manches, was von unseren deutschen Liedern abweicht, wir denken zunächst an Vergleiche mit den Volksliedern unserer Nachbarvölker, an französische, keltische, slavische Lieder, aber schliesslich stellt sich eine Eigenthümlichkeit der Melodieführung und Modulation heraus, welche eben etwas individuell antik griechisches ist, das sich in seiner Einfachheit zur modernen Musik ebenso verhält, wie etwa die bildenden Künste des Alterthums zu denen der Jetztzeit. Es gab einen argen Schwärmer für griechische Musik, der über diesen Gegenstand viele dicke Bücher und sogar musikalische Lexika der Alten geschrieben hat; nichtsdestoweniger hielt er die uns überlieferten griechischen Musikreste für etwas so unmusikalisches, für ein solches Conglomerat zusammenhangsloser Töne, dass er sich nicht scheuete, jene Musikreste für untergeschoben zu erklären: die Musik der Griechen müsse eine ganz andere und viel bessere gewesen sein. Hoffentlich wird diesem Urtheile heutzutage Niemand mehr zustehen. Etwas anderes, etwas besseres, als die griechische Musik in den uns erhaltenen, aus nachclassischer Zeit stammenden Melodieresten sich zeigt, — etwas anderes und besseres war wenigstens dem Genre nach die griechische Musik auch nicht in den Tagen des Aeschylus und des Pindar, die den Nachfolgenden als die grössten Meister musikalischer Composition gelten. Ueberall haben wir in lyrischer und dramatischer Musik die kurze, scharf rhythmisirte Liedform vorauszusetzen, deren Periodenbau vorwiegend auf das Prinzip der Repetition angelegt ist, ein Prinzip, welches sich dann noch weiter in der strophischen und antistrophischen Wiederholung ausspricht, überall ist die harmonische Grundlage entweder ein der erhöhten Tonstufen entbehrendes Moll, oder ein der Septime oder Quarte entbehrendes Dur, wobei die Quinte oder Terz des tonischen Dreiklanges ebenso häufig oder noch häufiger als die Prime zum Melodieschluss der in der Tonika ausgehenden Perioden gebraucht wird.

B. Die Musik der Römer.

Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik, 1. Bd. S. 480 ff.
Ambros, Geschichte der Musik, 1. Bd. S. 517 ff.

§. 1. Die Musik, und zwar sowol die Vocal- als die Instrumentalmusik, war bei den Römern in der ältesten Zeit vorzugsweise im Dienste des Kultus und des öffentlichen Lebens, beim Absingen von Gebetsformeln (Axamenta, Carmen Fratrum

Arvalium etc., s. II. Abth. S. 279), bei der Darbringung von Opfern, bei den Chortänzen der Priester, bei festlichen Aufzügen (Triumphzügen), bei Leichenbegängnissen u. dgl., seit der ersten Hälfte des 4. Jahrh. v. Chr. auch bei den scenischen Spielen (ludi scenici, s. IV. Abth. S. 296 ff.), in den Einzelgesängen (cantica, *μονῳδίαι*) mit Flötenbegleitung in Gebrauch. Das vorherrschende und beliebteste Toninstrument war hierbei und blieb auch für die Folgezeit die Tîbia, 'Pfeife', 'Flöte', 'Klarinette' (s. im Folg. §. 10, a, 1).

Ausserhalb der religiösen und Staatssphäre wurde die Musik von den Römern lediglich als Gegenstand der Unterhaltung, nicht auch, wie von den Griechen (s. ob. 7 ff.), der sittlichen Bildung und Veredlung betrachtet; daher sie (namentlich während der Zeit der Republik) keinen wesentlichen Unterrichtsgegenstand für die römische Jugend bildete, vielmehr nur als Gegenstand des Gewerbes zünftiger Sänger, Schauspieler und Musikanten erschien; woraus dann weiter folgte, dass sich bei den Römern keine eigene, selbständige musikalische Kunst ausbildete, sondern in ältester Zeit die etruskische, später die griechische Musik geübt wurde.

1. Mommsen, Röm. Gesch. I. S. 203 ff.: Die lateinische Dichtkunst ist wie jede andere ausgegangen von der Lyrik oder vielmehr von dem ursprünglichen Festjubel, in welchem Tanz, Spiel und Lied noch in ungetrennter Einheit sich durchdringen. Es ist dabei bemerkenswerth, dass in den ältesten Religionsgebräuchen der Tanz und demnächst das Spiel weit entschiedener hervortreten als das Lied. In dem grossen Feierzug, mit dem das römische Volksfest eröffnet ward, spielten nächst den Götterbildern und den Kämpfern die vornehmste Rolle die ernsten und die lustigen Tänzer: jene geordnet in drei Gruppen, der Männer, der Jünglinge und der Knaben, alle in rothen Röcken mit kupfernem Leibgurt, mit Schwertern und kurzen Lanzen, die Männer überdies behelmt, überhaupt in vollem Waffenschmuck; diese in zwei Scharen getheilt, der Schafe in Schafpelzen mit buntem Ueberwurf, der Böcke nackt bis auf den Schurz mit einem Ziegenfell als Umwurf. Ebenso waren die 'Springer' vielleicht die älteste und heiligste von allen Priesterschaften und durften die Tänzer (ludii, ludiones) überhaupt bei keinem öffentlichen Aufzuge und namentlich bei keiner Leichenfeier fehlen, weshalb denn der Tanz schon in alter Zeit ein gewöhnliches Gewerbe ward. Wo aber die Tänzer erscheinen, da stellen auch die Spielleute oder, was in ältester Zeit dasselbe ist, die Flötenbläser sich ein. Auch sie fehlen bei keinem Opfer, bei keiner Hochzeit und bei keinem Begräbniss; und neben der uralten öffentlichen Priesterschaft der Springer steht gleich alt, obwohl im Range bedeutend niedriger, die Pfeifergilde (collegium tibicinum), deren echte Musikantenart bezeugt wird durch das alte und selbst der strengen römischen Polizei zum Trotz behauptete Vorrecht, an ihrem Jahresfeste maskirt und süssen Weines voll auf den Strassen sich herumzutreiben. Wenn also der Tanz als ehrenvolle Verrichtung, das Spiel als untergeordnete,

aber nothwendige Thätigkeit auftritt und darum öffentliche Genossenschaften für beide bestellt sind, so erscheint die Dichtung mehr als ein Zufälliges und gewissermassen Gleichgültiges, mochte sie nun für sich entstehen oder dem Tänzer zur Begleitung seiner Sprünge dienen.

2. Ambros, Gesch. d. Musik I. S. 520: 'Das mächtigste Förderungsmittel der Musik wurde in Rom das Theater. Das erste Schauspiel sahen die Römer im Jahre der Stadt 390 (v. Chr. 364) unter dem Consulate des C. Sulpicius Peticus und des C. Licinius Stolo, und zwar als Festspiel zur Abwendung einer herrschenden Pest; es war eigentlich ein pantomimischer Tanz mit Flötenbegleitung, von etrurischen Tänzern angeführt; die römische Jugend ahmte es nach, wobei scherzhafte Verse im Wechselgesange, wie es scheint, improvisirt wurden. Einige Jahre später verband der Dichter Livius damit eine planmässige dramatische Handlung, sang auch selbst, wobei ihn das Volk in seinem Entzücken seinen Gesang so oft wiederholen liess, bis er heiser wurde und einen andern Sänger hinstellen musste, der unter Flötengesang weiter sang, während Livius dazu nur agirte. Von da an wurde es Sitte, dass die Schauspieler nur den Dialog (diverbium) sprachen, den Gesang aber zu ihrer Action ein Anderer ausführte. Doch war es auch, wenigstens späterhin, nicht ungewöhnlich, dass ein Schauspieler eine Rolle selbst sang und agirte. So sang und spielte Nero im Costüm die Canace, den Muttermörder Orest, den blinden Oedipus, den rasenden Herkules. (Tragoedias quoque cantavit personatus — inter caetera cantavit Canacen parturientem, Oresten matricidam, Oedipodem excaecatum, Herculem insanum. Sueton. Nero XXI.) Bei dem Trauerspiele, wie bei dem Lustspiele, wirkte nämlich die Musik so mit, dass ersteres dadurch etwas gleichsam der heroischen Oper Analoges wurde, letzteres einen vaudevilleartigen Charakter annahm. Wir wissen von der Theatermusik der Römer mehr als von ihrer übrigen — Dank sei es den Notizen, die uns Diomedes und Donatus darüber gegeben haben. (Diomedes unterscheidet bei den Lustspielen das Diverbium, das Canticum und den Chorus, d. i. den Dialog, den Einzel- und den Chorgesang, bemerkt aber dazu, dass die lateinische Comödie, ohne den Chor anzuwenden, blos aus Diverbium und Gesang bestehe. (Latinae vero comoediae chorum non habent, sed duobus tantum membris constant, diverbio et cantico). Die musikalische Partie wurde dabei für so wichtig gehalten, dass man den Componisten eigens nannte, besonders scheint ein gewisser Flaccus, Freigelassener des Claudius, die Lustpiele des Terenz sämmtlich oder doch viele davon mit der nöthigen Musikbegleitung versehen zu haben, und zwar, wie ausdrücklich bemerkt wird, mit Begleitung von Tibien. (In den Didaskalien der Terenzischen Lustspiele wird bemerkt: egere L. Ambivius Turpio. L. Attilius Praenestinus. modos fecit Flaccus Claudii. tibiis paribus, tibiis duabus dextris, primum tibiis imparibus, deinde duabus dextris, tibiis imparibus, tibiis paribus, tibiis serranis.) G. Hermann (Opusc. T. I. p. 295) und Salmasius (ad script. hist. Aug.) wollen hierin blos das eigentliche Musikmachen finden, Dr. Reinhold, wie es scheint mit mehr Recht, die Composition. — Zum Canticum vgl. Witzschel in Pauly's Real-Enc. II. S. 128 ff. und die das. citirten Autoren. Ueber Tibiae dextrae, sinistrae, pares, impares, serranae s. im Folg. S. 51.

§. 2. Die römischen Musik-Schriftsteller.

1. Der älteste derselben, M. Vitruvius Pollio (um 30 v. Chr., s. II. Abth. S. 313) handelt von der Musik nur gelegentlich bei Besprechung der Theaterakustik (de architectura V. cap. 4 u. 5). indem er die Entschuldigung vorrausschickt: 'Harmonice est musica litteratura obscura et difficilis maxime quidem, quibus Graecae litterae non sont notae. quam si volumus explicare necesse est etiam Graecis verbis uti, quod nonnulla eorum Latinas non habent appellationes. itaque ut potero quam apertissime ex Aristoxeni scripturis (s. ob. S. 23 ff.) interpretabor et eius diagramma subscribam finitionesque sonituum designabo, uti qui diligentius attenderit facilius percipere possit'. Es folgen dann kurze Erklärungen über die Stimme, die Intervalle, die drei Tongeschlechter ('genera modulationum, primum quod Graeci nominant *ἁρμονίαν*, secundum *χρῶμα*, tertium *διάτονον*') u. s. w. Ausserdem wird im 13. Kap. des 10. Buches eine Wasserorgel beschrieben.

2. Macrobius (um 420 n. Chr., s. II. Abth. S. 340) handelt im 2. Buche seines Commentarius in (Ciceronis) Somnium Scipionis von der Musik nach pythagoreischen Lehrsätzen (von der 'Musik der Sphären').

3. Martianus Capella (um 430 n. Chr., s. II. Abth. S. 340) widmet das letzte (9.) Buch seiner bekannten Encyclopädie der freien Künste (De nuptiis Philologiae et Mercurii) der Musik; er hat seinen Stoff meist aus der Schrift des oben (S. 25) erwähnten Aristides Quintilianus *Περὶ μουσικῆς* entlehnt.

4. Boëtius (der berühmte römische Philosoph und Staatsmann, † 525, s. II. Abth. S. 338), der bedeutendste unter den römischen Musikschriftstellern, Verfasser einer umfassenden, im Mittelalter viel benutzten Schrift De musica libri V, welche ein vollständiges Compendium der musikalischen Wissenschaften bildet und namentlich für die älteren Quellen theils zur Bestätigung theils zur Ergänzung dient (herausgeg. Venet. 1491; Basil. 1546; die correcteste Ausg. v. Glareanus, ib. 1570).

---

§. 3. Die musikalischen Instrumente der Römer.

a. Die Blasinstrumente: Tibia — tuba — bûcina — lituus.

b. Die Saiteninstrumente: Allgemeine Bezeichnung: fides; — besondere Bezeichnung: Lyra — cithara — barbitos oder barbiton — nablion (naulion).

a. Die Blasinstrumente,

1. Tibia umfasst den *αὐλός* und *πλαγίαυλος* der Griechen (s. ob. S. 36 ff.), d. i. die heutige Klarinette und Flöte, bei den Römern seit der ältesten Zeit das vorherrschende und beliebteste Toninstrument: vgl. Ovid. Fast. 6, 657 ff.:

> Temporibus veterum tibicinis usus avorum
> magnus et in magno semper honore fuit.
> cantabat fanis, cantabat tibia ludis,
> cantabat maestis tibia funeribus.

Sie war ursprünglich aus Schilfrohr, später aus Lotos (so die libysche und phrygische, Ov. Fast. 4, 190), aus Metall (zuerst von den Tyrrhenern gefertigt, Plin. 16, 36, 66). Die am häufigsten angewandte tibia, die phrygische oder berecynthische (Hor. Carm. 3, 7, 30) war an der Mündung weit wie die tuba (s. im Folg.) und hatte einen gekrümmten Ansatz oder ein Horn, um die Kraft des Tones zu erhöhen (Ovid. Met. 11, 16; Hor. Carm. 1, 18, 13; dah. furiosa tibia, Ovid. Fast. 4, 341). — Neben der einfachen kam sehr früh die Doppelflöte oder Doppelklarinette (bei den Griechen *γαμήλιον αὔλημα*, s. ob. S. 38) in Gebrauch, welche, oberhalb in Einem Mundstück verbunden, vom Flötisten zugleich geblasen wurde. Man unterschied dieselben durch die Bezeichnung dextra und sinistra tibia; über die Bedeutung dieser verschiedenen Bezeichnung ist viel gestritten worden; die wahrscheinlichste Erklärung ist: die mit der rechten Hand gespielte und auf der rechten Seite des Mundes geblasene Pfeife hiess dextra, die mit der linken Hand und auf der linken Seite des Mundes, sinistra; jene hatte drei oder mehr, diese wenigstens vier Löcher (so die alttyrrhenische, Varro bei Acro ad Hor. A. P. 202 ff.), und in dieser Hinsicht wurden sie pares und impares oder aequales und inaequales tibiae genannt; Varro (bei Serv. ad Verg. Aen. 9, 618) nennt die pares: Serranae, die impares: Phrygiae. Die dextra war eine 'männliche' Pfeife mit tieferm Tone, die sinistra eine 'weibliche' mit dem Discant (vgl. den griechischen *αὐλὸς ἀνδρεῖος καὶ γυναικεῖος* ob. S. 37). Die dem Mundstücke näheren sowie die grösseren Löcher gaben die höheren, die entfernteren und kleineren die tieferen Töne (Macrob. Somn. Scip. 2, 4). Beim

Götterkulte begann man mit dem Blasen auf der tibia dextra, daher incentiva genannt, und die sinistra fiel in den angegebenen Ton ein, daher succentiva (Varr. de re rust. 1, 2, 15: ut dextera tibia alia quam sinistra, ita ut tamen sit quodam modo coniuncta, quod est altera eiusdem carminis modorum incentiva, altera succentiva). Beim Kultus und im Theater gebrauchte man sehr lange Pfeifen, welche grössere Anstrengung verursachten, daher wandten die Blasenden die Mundbinde, *φορβεία*, an (s. ob. S. 38), die für kleinere Räume angewandten kürzeren tibiae wurden ohne Mundbinden geblasen. (Vgl. Scheiffele in Paulys Real-Enc. VI, 2. S. 1945 ff.)

2. Tŭba, 'Trompete', 'Posaune', die *σάλπιγξ* der Griechen (s. ob. S. 38 ff.), lang und von tiefem, rauhem Tone (im Gegensatze zum gekrümmten und helltönenden lituus, s. im Folg.), aus Etrurien bei den Römern eingeführt, anfangs aus Horn, später in der Regel aus Messing, am gewöhnlichsten im Kriege zur Angabe der Signale für Zusammenrufen der Soldaten, beim Angriffe (für das Fussvolk, dagegen mit dem lituus für die Reiterei), beim Marsche, beim Wechsel der Nachtwachen u. dgl., aber auch bei den Opfern, bei festlichen Spielen, bei feierlichen Leichenbegängnissen (für die es eine besondere Art Tuba gab, s. im Folg.) u. dgl. gebraucht. Enn. Ann. 452 Vahl.:

at tuba terribili sonitu taratantara dixit,

nachgeahmt von Vergil (Aen. 9, 503 ff.):

at tuba terribilem sonitum procul aere canoro
increpuit.

Cic. Catil. 2, 6, 13: cum. arma, cum tubas, cum signa militaria, cum aquilam illam argenteam scirem esse praemissam. Caes. B. G. 2, 20, 1: Caesari omnia uno tempore erant agenda: vexillum proponendum . . signum tuba dandum etc. Id. B. C. 3, 46, 4: Caesar cohortatus tuba signum dari atque in hostes impetum fieri iussit. Tac. hist. 2, 29: tubae sono, quo miles ad belli munia cietur etc. — Varr. L. L. 6 §. 14: Dies Tubulustrium appellatur quod eo die in atrio sutorio sacrorum tubae lustrantur; vgl. ib. 5. §. 117: Tubae a tubis, quos etiam nunc ita appellant tubicines sacrorum. — Ovid. Fast. 1, 716: canteturque ferâ nil nisi pompa tubâ ('nur bei feierlichem Zuge ertöne die wilde Tuba'). Verg. Aen. 11, 192: constituere pyras, huc corpora quisque suorum more
patrum . . it coelo clamorque virum clangorque tubarum

Hor. Sat. 1, 6, 44: hic, si plostra ducenta concurrantque foro tria funera, magna sonabit, cornua quod vincatque tubas etc. Ateius Capito bei Gell. 2, 20 extr.: Siticines appellatos qui apud 'sitos' canere soliti essent, hoc est vita functos et sepultos, eosque habuisse proprium genus tubae, qua canerent, a ceterorum tubicinum differens.

3. Bûcina (so mit Einem c, nicht buccina, ist das Wort zu schreiben, aus bov-i-cina von bos u. canere: 'Kuhhorn'), griech. *βυκάνη*, schneckenförmig gewundenes, unserm Waldhorn ähnliches Toninstrument (s. die Abbildung in Becker-Marquardt's Röm. Alterth. III, 2. Taf. II. Nr. 16; und vgl. Veget. 3, 5: Tuba, quae directa est, appellatur, bucina, quae in semet aereo circulo flectitur, cornu, quod ex uris agrestibus, argento nexum, temperato arte spiritu quem canentis flatus emittit, auditur), anfangs aus Horn, später aus Blech oder Messing, zunächst wie die tuba im Kriege, zur Angabe der Signale für das Ablösen der Wachen und für den Aufbruch gegen den Feind, aber auch zur Anzeige des Anfangs und des Endes der Malzeit; ferner für die Signale der Hirten.

Ovid. Met. 1, 335 ff.:

> . . . cava bucina sumitur illi,
> tortilis, in latum quae turbine crescit ab imo,
> bucina, quae medio concepit ubi aëra ponto,
> litora voce replet sub utroque iacentia Phoebo.

Cic. pro. Mur. 9, 22: Vigilas tu de nocte ut tuis consultoribus respondeas, ille (imperator), ut eo, quo intendit, mature cum exercitu perveniat; te gallorum, illum bucinarum cantus exsuscitat. Liv. 7, 35: Ubi secundae vigiliae bucina datum signum esset. — Verg. Aen. 11, 475: Bello dat signum rauca cruentum bucina. — Tac. Ann. 15, 30: Ut initia vigiliarum per centurionem nuntiari, convivium bucina dimitti etc.; vgl. Polyb. 14, 3: *ἔστιν ἔθος Ῥωμαίοις κατὰ τὸν τοῦ δείπνου καιρὸν τοὺς βυκανητὰς καὶ σαλπιγκτὰς πάντας σημαίνειν παρὰ τὴν τοῦ στρατηγοῦ σκηνήν, χάριν τοῦ τὰς νυκτερινὰς φυλακὰς κατὰ τὸν καιρὸν τοῦτον ἵστασθαι κατὰ τοὺς ἰδίους τόπους* — Varro de re rust. 3, 13, 1: Vidisti ad bucinam inflatam certo tempore apros et capreas convenire ad pabulam. Ibid. 2, 4, 20: nutrices subulcus debet consuefacere, omnia ut faciant ad bucinam. Primo cum incluserunt, cum bucinatum est, aperiunt, ut exire possint etc.

4. Lituus, 'Zinke', gekrümmtes Blasinstrument von hohem und schneidendem Tone, vorzüglich im Kriege zu Signalen für die Reiterei angewandt, während die tuba die Signale für das Fussvolk angab (Acro ad. Hor. Carm. 1, 1, 23: Lituus equitum est et incurvus, tuba vero peditum est et directa).

Enn. Ann. 522 Vahl.:

Inde loci lituus sonitus effudit acutos.

Hor. Carm. 1, 1, 23:

Multos castra iuvant et lituo tubae
permixtus sonitus bellaque matribus
detestata.

Lucan. 1, 237:

. . . stridor lituum clangorque tubarum.

Ovid. Fast. 3, 216:

Iam steterant acies ferro mortique paratae,
iam lituus pugnae signa daturus erat.

b. Die Saiteninstrumente lyra, cithara, barbitos oder barbiton, nablion (naulion) sind bei den Römern von derselben Form wie bei den Griechen und dienen theils zur Begleitung des Gesanges, theils in der Kaiserzeit zu besonderen Musikproductionen (Apul. Met. 5 p. 165 Elm.: Iubet citharam loqui: psallitur; tibias agere: sonatur: choros canere: cantatur).

II. Die Poetik der Griechen und Römer.

Ed. Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten (2 Bde., Bresl. 1834 u. 37).

J. A. Hartung, Lehren der Alten über die Dichtkunst durch Zusammenstellung mit denen der besten Neueren erklärt (Hamburg und Gotha, 1845).

H. Ulrici, Gesch[illegible]te der hellenischen Dichtkunst (2 Bde., Berl. 1835).

G. H. Bode, Ges[illegible] der hellenischen Dichtkunst bis auf Alexander d. Grossen [illegible]bde. in 5 Thln., Leipz. 1838 ff.).

[illegible]hardy. [illegible]s der griechischen Literatur (3. Bearb., 2 Bde. in [illegible]n, [illegible]e 1865 ff.).

[illegible] der Schöpfer der Kunsttheorie (s. ob. Seite 7), so war er auch der

Erste, der die Dichtkunst insbesondere wissenschaftlich behandelte und eine Theorie derselben, eine Poetik, schuf, von welcher Lessing, der grösste Kunstkritiker seit Aristoteles, urtheilt, 'dass sie ein eben so unfehlbares Werk sei, als die Elemente des Euklides nur immer sind',

Lessing, Hamburgische Dramaturgie, 2 Bde. (Werke 7. Bd. d. Lachmannschen Ausg. v. 1839) S. 453: 'Was mich versichert, dass ich das Wesen der dramatischen Dichtkunst nicht verkenne, ist dieses, dass ich es vollkommen so erkenne, wie es Aristoteles aus den unzähligen Meisterstücken der griechischen Bühne abstrahirt hat. Ich habe von dem Entstehen, von der Grundlage der Dichtkunst dieses Philosophen meine eignen Gedanken, die ich hier ohne Weitläufigkeit nicht äussern könnte. Indess steh ich nicht an, zu bekennen, (und sollte ich in diesen erleuchteten Zeiten auch darüber ausgelacht werden!) dass ich sie für ein eben so unfehlbares Werk halte, als die Elemente des Euklides nur immer sind. Ihre Grundsätze sind eben so wahr und gewiss, nur freilich nicht so fasslich, und daher mehr der Chikane ausgesetzt, als alles, was diese enthalten. Besonders getraue ich mir von der Tragödie, als über die uns die Zeit so ziemlich alles daraus gönnen wollen, unwidersprechlich zu beweisen, dass sie sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen könne, ohne sich eben so weit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen'.

2. Das von der Dichtkunst handelnde Werk des Aristoteles führt in den Handschriften den Titel *Περὶ ποιητικῆς*, und Aristoteles erwähnt desselben in der Rhetorik wiederholentlich mit der Bezeichnung *ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς* (Rhetor. 1, 11 extr.; 3, 18 extr.). Das Verzeichniss seiner sämmtlichen Werke bei Diogenes Laërtius (V, 24) nennt es *Πραγματείας τέχνης ποιητικῆς ᾱ β̄*; Hesychius: *τέχνης ποιητικῆς β̄*. Da das uns überlieferte Werk nur aus Einem Buche von mässigem Umfange besteht und nur einen Theil des Stoffes, welcher nach den Einleitungsworten den Inhalt desselben bilden soll, behandelt (es fehlt die Behandlung der Komödie, der Dithyramben- un Nomenpoesie oder der Lyrik; es fehlt ferner ein Theil der Ausführung des Epos und der Tragödie, von letzterer auch der wichtige Abschnitt über die Katharsis der Pathemata u. a.), so erscheint die Annahme gerechtfertigt, dass wir nur den ersten Theil der ursprünglichen aristotelischen Poetik, und auch diesen nicht vollständig, besitzen. Wegen der zahlreichen Lücken und Unvollkommenheiten selbst dieses uns überlieferten Theiles hält Gottfried Hermann (in s. Ausg. d. Poetik) das Ganze für einen 'unausgeführten Entwurf'; Hartung (in der ob. angegebenen Schrift S. IV) urtheilt darüber: 'Aristoteles' Schrift über die Dichtkunst

ist nicht als vollständiges Werk auf uns gekommen, sondern besteht aus lauter Fragmenten oder Excerpten, welche noch dazu zum Theil sehr bunt untereinander geworfen sind'; endlich Stahr (in Aristotelia II, 278 ff., u. dess. Uebersetzung der Poetik S. 13) betrachtet die Schrift für 'nichts mehr und nichts weniger als ein nach aristotelischen Vorträgen von einem Zuhörer des Philosophen aufgezeichnetes Heft, dessen Verfasser sich das ihn Interessirende ausführlicher, Anderes kürzer anmerkte, Manches wegliess, hier und da auch ein paar eigne Bemerkungen an den Rand schrieb, und überhaupt dem Vortrage nach subjectiver Neigung und Belieben folgte'. — Verschieden von dem Werke *Περὶ ποιητικῆς* ist das verloren gegangne literar-historische Werk des Aristoteles *Περὶ ποιητῶν*, 3 Bücher (die Fragmente in Müller's Histor. fragm. II. p. 185. n. 273—279). —

Die Einleitungsworte der Poetik lauten: *Περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς, ἥν τινα δύναμιν ἕκαστόν τι ἔχει καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους εἰ μέλλει καλῶς ἕξειν ἡ ποίησις, ἔτι δὲ ἐκ πόσων καὶ ποίων ἐστὶ μορίων, ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τῶν ἄλλων ὅσα τῆς αὐτῆς ἐστι μεθόδου, λέγωμεν ἀρξάμενοι κατὰ φύσιν πρῶτον ἀπὸ τῶν πρώτων.* Also

A) über das Wesen der Dichtkunst im Allgemeinen und deren einzelne Theile,

B) über die kunstmässige Behandlung des dichterischen Stoffes,

C) über die Zahl und die Beschaffenheit der Bestandtheile jeder einzelnen Dichtungsart; endlich

D) über die anderen hierher gehörenden Gegenstände.

Besondere Textausgaben der Poetik sind: von G. Herrmann (Lips. 1802) — Gräfenhan (Lips. 1821) — Fr. Ritter (Colon. 1839) — Ueberweg (Berol. 1869) — Vahlen (2. ed., Berol. 1874). = Uebersetzungen: von Walz (2. Ausg., besorgt von Zell, Stuttg, 1859) — Stahr (Stuttg. 1860) — Ueberweg (Berl. 1869)*. M. Schmidt (Jena 1875). = Erläuterungsschriften: Lessing in der Hamburg. Dramaturgie — L. Spengel Ueber Aristoteles' Poetik (in den philos.-philolog. Abhandl. der Münchner Akad. S. 211 ff.); vgl. auch im Folg. die Literatur über einzelne Gegenstände der Poetik.

§. 2. Die Grundzüge der aristotelischen Poetik nach der Schrift *Περὶ ποιητικῆς*.

1. Das Wesen der Poesie im Allgemeinen und deren einzelne Theile.

Cap. I, 2 u. 3. '(2) Die epische und die tragische Dichtung, ferner die Komödie und die Dithyrambendichtung (Lyrik), sowie grösstentheils auch die Auletik und Kitharistik (die Instrumentalmusik) treffen sämmtlich darin zusammen, dass sie, in ihrer Gesammtheit betrachtet, Nachahmungen (nachahmende Darstellungen) sind. (3) Sie unterscheiden sich aber von einander durch drei Dinge: nämlich entweder durch die der Gattung nach verschiedenen Mittel der Nachahmung; oder die Gegenstände (der Nachahmung) sind andere; oder die Art und Weise der Nachahmung ist eine andere und nicht die gleiche'. (*Ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας ποίησις, ἔτι δὲ κωμῳδία καί ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς αὐλητικῆς ἡ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς, πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολον· (3) διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν· ἢ γὰρ τῷ γένει ἑτέροις μιμεῖσθαι, ἢ τῷ ἕτερα. ἢ τῷ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον*).

Ueber die *μίμησις* (Nachahmung, Nachbildung) in der Kunst überhaupt s. ob. S. 4.

a. Verschiedenheit der Dichtungen nach den verschiedenen Mitteln der Nachahmung.

Cap. I, 4—10. '(4) Gleichwie nämlich Einige theils durch Farben, theils durch Gestalten Vieles nachbildend darstellen — — sei es durch Kunst oder durch Naturanlage — Andere aber vermittels der Stimme, ebenso führen auch in den angegebenen Künsten alle insgesammt die Nachahmung in Rhythmus, Rede und Harmonien (Tönen) aus, und zwar durch diese entweder gesondert oder verbunden. So z. B. wenden die Auletik und die Kitharistik und noch andere Künste dieser Art, wie die des Syrinxspiels, nur Harmonie und Rhythmus an (*Ὥσπερ γὰρ καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνταί τινες ἀπεικάζοντες οἱ μὲν διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνηθείας, ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς, οὕτω κἀν ταῖς εἰρημέναις τέχναις ἅπασαι μὲν ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ, τούτοις δ' ἢ χωρὶς ἢ μεμιγμένοις, οἷον ἁρμονίᾳ μὲν καὶ ῥυθμῷ χρώμεναι μόνον ἥ τε αὐλητικὴ καὶ ἡ κιθαριστικὴ κἂν εἴ τινες ἕτεραι τυγχάνουσιν οὖσαι (τοιαῦται)*

τὴν δύναμιν οἷον ἡ τῶν συρίγγων), (5) Mit dem Rhythmus allein, ohne Harmonie, ahmt die Kunst der Tänzer (Orchestik) nach; denn auch diese ahmen durch den rhythmischen Ausdruck ihrer Körperbewegungen sowol Charaktere (Gemüthsstimmungen) als Leidenschaften und Handlungen nach. (*Αὐτῷ δὲ τῷ ῥυθμῷ μιμοῦνται χωρὶς ἁρμονίας οἱ τῶν ὀρχηστῶν, καὶ γὰρ οὗτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται καί ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις*). (6) Die Wortdichtung (Epopöie) dagegen ahmt blos in prosaischen Worten oder in Versen nach, und zwar mischt sie entweder die verschiedenen Verse untereinander, oder beschränkt sich auf Eine bestimmte Versgattung; jedoch ist für diesen Umfang des Begriffs in der üblichen griechischen Sprache bis jetzt kein Wort vorhanden (*Ἡ δὲ ἐποποιία μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις καὶ τούτοις εἴτε μιγνῦσα μετ' ἀλλήλων εἴθ ἑνί τινι γένει χρωμένη τῶν μέτρων . . τυγχάνουσα μέχρι τοῦ νυν*). (7) Wir wüssten auch statt 'Wortdichtung' (Epopöie) keinen gemeinschaftlichen Namen für die Mimen des Sophron und Xenarchos und die sokratischen Reden anzugeben, und ebensowenig wenn jemand die nachahmende Darstellung in Trimetern oder in elegischen (Distichen) oder in irgend anderen ähnlichen (nicht-hexametrischen) Versmassen ausführte. Freilich verbinden die Menschen das Versmass mit dem Dichten und nennen die Einen Elegiendichter, die Anderen Ependichter, dieselben nicht Dichter auf Grund der Nachahmung, sondern oberflächlich auf Grund des Versmasses nennend (*Οὐδὲν γὰρ ἂν ἔχοιμεν ὀνομάσαι κοινὸν τοὺς Σώφρονος καὶ Ξενάρχου μίμους καὶ τοὺς Σωκρατικοὺς λόγους οὐδὲ εἴ τις διὰ τριμέτρων ἢ ἐλεγείων ἢ τῶν ἄλλων τινῶν τῶν τοιούτων ποιοῖτο τὴν μίμησιν· πλὴν οἱ ἄνθρωποί γε συνάπτοντες τῷ μέτρῳ τὸ ποιεῖν ἐλεγειοποιοὺς, τοὺς δὲ ἐποποιοὺς ὀνομάζουσιν οὐχ ὡς κατὰ τὴν μίμησιν ποιητὰς ἀλλὰ κοινῇ κατὰ τὸ μέτρον προσαγορεύοντες*). (8) Pflegt man ja sogar Diejenigen Dichter zu nennen, welche einen Gegenstand der Heilkunde oder der Tonkunst metrisch vortragen, und doch haben Homer und Empedokles nichts miteinander gemein ausser das Versmass: weswegen man auch jenen mit Recht einen Dichter nennt, diesen aber vielmehr einen Naturforscher als einen Dichter. (9) Auf gleiche Weise müsste man, wenn Einer sämmtliche Versmasse untereinander mischend eine dichterische Nachahmung ausführte — wie Chairêmon den Kentauren dichtete, eine aus allen möglichen Versmassen gemischte Rhapsodie, denselben ebenfalls einen Dichter nennen. Soviel hierüber.

'(10) Es gibt aber auch einige Dichtungsarten, welche alle erwähnten Mittel — ich meine Rhythmus, Melodie und Versmass — anwenden, wie die Dithyramben- und die Nomendichtung, die Tragödie und die Komödie; sie unterscheiden sich nur darin, dass die einen sie alle zugleich, die anderen sie nur einzeln und nach einander gebrauchen. (*Εἰσὶ δέ τινες αἱ πᾶσαι χρῶνται τοῖς εἰρημένοις, λέγω δὲ οἷον ῥυθμῷ καὶ μέλει καὶ μέτρῳ, ὥσπερ ἥ τε τῶν διθυραμβικῶν ποίησις καὶ ἡ τῶν νόμων καὶ ἥ τε τραγῳδία καὶ ἡ κωμῳδία, διαφέρουσι δὲ ὅτι αἱ μὲν ἅμα πᾶσιν αἱ δὲ κατὰ μέρος*).

'Dies sind nach meiner Ansicht die Unterschiede der Künste in Rücksicht auf die Mittel der nachahmenden Darstellung'.

Anmerkung. Zu §. 6. Das Wort *ἐποποιία* wird hier von Aristoteles, in Ermangelung eines besondern Namens, in weitern Sinne von jeder erzählenden Dichtung, sowohl in prosaischer als in metrischer Darstellung, gebraucht. 'Aristoteles kann nicht *ποιητική* sagen, sondern nur einen Theil der Dichtkunst, die epische, nehmen, und dieser setzt er in seinem Sinne, weil sie erzählend ist, auch prosaische Darstellung hinzu, weil es kein Wort gibt, das beides bezeichnet und umfasst; er wählt daher approximativ den Ausdruck *ἐποποιία*, der in gewöhnlicher Bedeutung nur die in Versen gegebene Poesie ausdrückt, die Prosa aber ausschliesst' (Spengel, über die *κάθαρσις* S: 50). — Zu §. 7. Ueber die Mimendichter Sophron und dessen Sohn Xenarchos sowie über ihre in Prosa verfassten Dichtungen s. II. Abth. S. 126 und vgl. Athen. XI. p. 505: *Ἀριστοτέλης δὲ ἐν τῷ κερὶ ποιητῶν οὕτως γράφει· Οὐκοῦν οὐδὲ ἐμμέτρους τοὺς καλουμένους Σώφρονος μίμους μὴ φῶμεν εἶναι λόγους καὶ μιμήσεις ἢ τοὺς Ἀλεξαμενοῦ τοῦ Τηΐου τοὺς πρώτους γραφέντας τῶν Σωκρατικῶν διαλόγων*; und über den halbpoetischen Charakter der sokratisch-platonischen Dialoge bei Diog. Laërt. IV, 38: *φησὶ δ' Ἀριστοτέλης τὴν τῶν λόγων ἰδέαν αὐτοῦ* (*τοῦ Πλάτωνος*) *μεταξὺ ποιήματος εἶναι καὶ πεζοῦ λόγου*. S. Bernays, Grundzüge der verlornen Abhandl. des Aristot. über Wirkung der Tragödie S. 186 ff. — Zu §. 9. *Χαιρήμων*, ein Tragödiendichter, vielleicht Zeitgenoss Plato's; von seinen Dichtungen sind nur einige Fragmente bei Athenäus erhalten. Den an unsrer Stelle erwähnten *Κένταυρος* nennt Athenaeus (XIII. p. 608) ein *δρᾶμα πολύμετρον* (vermuthlich eine Mischung von episch-lyrisch-dramatischer Dichtung, nach Ulrici (Gesch. d. hell. Dichtkunst I S. 520) 'ein verzweifelter Versuch, das Epos, welches in seiner reichen Form und Bildung aus dem Leben der Zeit verschwunden war, durch rücksichtslose Verschmelzung mit den übrigen Kunstelementen wieder geltend zu machen.' Vgl. auch Bernhardy, Griech. Liter. II. 1 S. 65 d. 3. Bearb. u. oben II, S. 125. Aristoteles erwähnt dieser Mischung von Versmassen noch einmal tadelnd unten, Kap. 24 §. 6: *ἔτι δὲ ἀτοπώτερον, εἰ μιγνύοι τις αὐτὰ* (*τὰ μέτρα*) *ὥσπερ Χαιρήμων*. — Zu §. 10. Unter 'Nomendichtung' (*ἡ ποίησις τῶν νόμων*) sind die Kultusgesänge zu Ehren des Apollo mit Citherbegleitung und mimisch-rhythmischen Tänzen zu verstehen; vgl. Ulrici II. S. 150 ff.

b. Verschiedenheit der Dichtungen nach der Verschiedenheit der Objekte der Nachahmung.

Cap. II, 1—4. '(1) Da aber alle Nachahmende Handelnde nachahmen, so müssen die letzteren nothwendig entweder Würdige oder Niedrige sein: denn hierauf allein beruhen ja meist die Charaktere, da sich Alle hinsichtlich des Charakters nach der Schlechtigkeit (dem Laster) und der Tugend unterscheiden. Demgemäss stellen die Dichter entweder Bessergeartete als die Menschen unsrer Zeit oder Schlechtere oder auch eben solche dar; gleichwie auch die Maler: denn Polygnôtos pflegte edlere, Pauson niedere, Dionysios gewöhnliche Menschen darzustellen. (2) Offenbar wird jede der erwähnten Nachahmungen dieselben Unterschiede haben, und wird eine verschiedene sein, je nachdem die nachgeahmten Gegenstände in dieser Hinsicht verschieden sind. (3) Denn eben diese Ungleichheiten können geradeso im Tanze und im Flöten- und Citherspiel zum Vorschein kommen, wie in der Darstellung durch die ungebundene und die blos metrische Rede (ohne Gesangbegleitung), wie z. B. Homer bessere, Kleophon gewöhnliche (alltägliche), Hegemon von Thasos, der erste (älteste) Parodiendichter und Nikochares, der Dichter der Delias, schlechtere Personen darstellte. (4) Ebenso kann man auch auf dem Gebiete der Dithyramben- und Nomendichtung nachbilden, wie Timotheos und Philoxenos . . . die Kyklopen. In derselben Verschiedenheit liegt auch der Unterschied der Tragödie und der Komödie: denn jene will bessere, diese schlechtere Menschen als die jetzt gewöhnlichen darstellen.'

Anmerkung. Zu §. 1. Ueber die Maler Polygnôtos, Pauson und Dionysios s. unten im 36. Abschn. unter 'Geschichte der Kunst'. — Zu §. 3. *Κλεοφῶν*, Tragödiendichter, Darsteller gewöhnlicher Charaktere und in vulgärer Redeweise; Aristoteles erwähnt seiner nochmals unter Kap. 22 §. 1: *σαφεστάτη μὲν οὖν ἐστιν (λέξις) ἡ ἐκ τῶν κυρίων ὀνομάτων, ἀλλὰ ταπεινή, παράδειγμα δὲ ἡ Κλεοφῶντος ποίησις*; vgl. auch Rhetor. III, 7, 1, wo der von ihm gebrauchte komische Ausdruck *πότνια συκῆ* ('hehrer Feigenbaum') gerügt wird. — *Ἡγήμων ὁ Θάσιος*, mit dem Beinamen *Φακῆ* ('Linse', von seinem Lieblingsgericht), Dichter der ältern attischen Komödie, Erfinder der Parodie, trat öffentlich im Theater (vielleicht im Odeum) mit seinen parodischen (epischen und dramatischen) Vorträgen auf (Athen. XV. p. 699, a: *πρῶτος εἰσῆλθεν εἰς τοὺς ἀγῶνας τοὺς θυμελικούς*), und war besonders geschickt in der komischen Aktion. Das meiste Glück machte er mit seiner *Γιγαντομαχία*, aber auch in der Komödie soll er sich versucht haben. Vgl. Bernhardy, Griech. Lit. II, 2 S. 549; Ulrici II, S. 322 ff. — *Νικοχάρης*, Sohn des Komikers Philonides, Dichter der mittlern Komödie, parodirte die von ihm gewählten mythi-

schen Stoffe, Bernhardy II, 2. S. 594. — Zu §. 4. Für die Textlücke *ὥσπερ . . γᾶς, Κύκλωπας* vermuthet Vahlen: *ὥσπερ θεοὺς Ἀργᾶς, Κύκλωπας*; Tyrwhitt, Hermann und Bekker lesen: *ὥσπερ Ἀργᾶς* und halten *Κύκλωπας* für ein Glossem; die lect. vulg. ist: *ὡς Πέρσας καὶ Κύκλωπας — Τιμόθεος καὶ Φιλόξενος* gehören zu den letzten Dithyrambendichtern. Ersterer, aus Milet (446—357), Letzterer von Kythere (435—380). Philoxenos ist Verfasser von 24 Dithyramben, unter welchen am berühmtesten der *Κύκλωψ*, ein die Geschmacklosigkeit des Tyrannen Dionysios I. von Syrakus parodirendes Schäferspiel. Timotheus war berühmter Musiker (Flöten- und Citherspieler) und Dichter, er hinterliess 18 Bücher *Νόμοι*, vorzugsweise religiöse Compositionen, zu denen wol auch Hymnen und Proömien gehörten, ausserdem eine Reihe melodramatischer Dichtungen oder, nach alter Benennung, Dithyramben; vgl. II. Abth. S. 115; Bernhardy II, 1. S. 749 ff.; Ulrici II. S. 598 ff.

c. Verschiedenheit der Dichtungen nach der Art und Weise der Nachahmung.

Cap. III, 1—4. '(1) Noch eine dritte Verschiedenheit beruht darauf, wie Einer jeden dieser Gegenstände nachahmt. Denn man kann mit denselben Mitteln dieselben Gegenstände nachahmen, einmal, indem man bald in eigner, bald in andrer Person erzählt, wie Homer thut; oder, indem der Nachahmende derselbe bleibt und seine Person nicht ändert; oder endlich in der Weise, dass die Nachahmenden sämmtlich als wirklich Handelnde und Thätige auftreten. (*Ἔτι δὲ τούτων τρίτη διαφορὰ τὸ ὡς ἕκαστα τούτων μιμήσαιτο ἄν τίς. καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ μιμεῖσθαι ἔστιν ὅτε μὲν ἀπαγγέλλοντα ἢ ἕτερόν τι γιγνόμενον ὥσπερ Ὅμηρος ποιεῖ ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα, ἢ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους*).

(2) Innerhalb dieser drei Verschiedenheiten also bewegt sich die Nachahmung, wie wir zu Anfange gesagt haben, nämlich in der Verschiedenheit der Mittel, der Gegenstände und der Art und Weise; so dass also in einer Beziehung Sophokles mit Homer übereinstimmt: denn Beide stellen gute Menschen dar, in andrer Beziehung aber mit Aristophanes: denn sie stellen Beide Handelnde und dramatisch Wirkende (*δρῶντας*) dar. (3) Daher meinen auch Einige, die 'Dramen', *δράματα*, seien davon benannt, dass sie dramatisch Handelnde, *δρῶντας*, darstellen; deswegen eignen sich auch die Dorer die Erfindung sowol der Tragödie als der Komödie zu, und zwar die Komödie der Megarer, theils die hierländischen — als sei dieselbe zur Zeit ihrer demokratischen Verfassung entstanden — theils die sicilischen, denn von dort stammte der Dichter Epicharmus, der viel früher lebte als

Chionides und Magnes; die Tragödie aber Einige (Dorer) im Peloponnes, indem sie die Benennungen zum Beweise nehmen. Denn diese (die Dorer), sagen sie, nennen die umliegenden Ortschaften *κῶμαι*, die Athener aber, *δῆμοι*, Komödianten, *κωμῳδοί*, aber seien nicht von *κωμάζειν* (umherschwärmen) benannt, sondern davon, dass sie in den *κώμαις* (Dörfern) umherzogen, weil sie aus der Stadt abgewiesen wurden. Auch bezeichneten sie 'thun' mit *δρᾶν*, die Athener dagegen mit *πράττειν*.

(4) Soviel also über die Verschiedenheiten der nachbildenden Darstellungen, wie viele und welche es deren gebe.'

Anmerkung. Zu §. 1. In den hier angegebenen drei Arten der Darstellung sind die drei Dichtungsarten Epos, Lyrik und Drama gekennzeichnet. — Zu §. 3. Diese ganze sprachliche Auseinandersetzung ist ohne Zweifel späteres Glossem. Ueber Epicharmus (der nicht aus Sicilien, sondern aus der Insel Kos stammte) s. II. Abth. S. 126. — *Χιωνίδης* und *Μάγνης* die beiden ältesten Dichter der attischen Komödie, beide um Ol. 80 (= 454 v. Chr.); vgl. Bernhardy II, 2 S. 585.

2. Vom Ursprung der Poesie.

Cap. IV, 1—14. '(1) Es scheinen im Allgemeinen zwei Ursachen die Poesie erzeugt zu haben, und zwar solche, die in der Natur des Menschen begründet sind. (2) Den Menschen nämlich ist erstlich von Kindheit an der Nachahmungstrieb eingepflanzt, und sie unterscheiden sich von allen anderen lebenden Wesen dadurch, dass der Mensch das geschickteste zum Nachahmen ist, wie er denn auch sein erstes Lernen durch Nachahmen bewirkt; und zweitens auch die Freude an den Werken der Nachahmung. (3) Ein Beweis dafür ist das, was bei den Werken der Nachahmung geschieht. Was wir nämlich in der Wirklichkeit nur mit Widerwillen ansehen, das betrachten wir gerade in der getreuesten Abbildung mit Vergnügen, wie z. B. die Gestalten der verachtetsten Thiere und die der Leichname. (4) Der Grund auch hiervon ist der, dass das Lernen nicht blos für die Philosophen überhaupt angenehm ist, sondern ganz ebenso für alle andre Menschen, nur dass diese blos in geringem Masse daran Theil haben. (5) Deswegen aber freuen sie sich beim Anblicke solcher Abbildungen, weil das Betrachten zusammenfällt mit der Erkenntniss und dem Schlusse, was ein jedes vorstellt, z. B. dass dies der oder jener sei; denn wenn man den Gegenstand zufällig vorher noch nicht gesehen hat, wird die Abbildung nicht als Nachahmung das Vergnügen bereiten, sondern durch ihre kunst-

volle Ausführung oder durch ihr Kolorit oder aus irgend einem andern Grunde.

(6) Weil nun das Nachahmen in unsrer Natur liegt, und ebenso Harmonie und Rhythmus (denn dass die Versmasse nur einzelne Arten der Rhythmen sind, ist offenbar), so haben die von Anfang an dazu Befähigten und zumeist in allmäliger Entwickelung die Poesie aus den Stegreifversuchen heraus erzeugt.

(7) Es spaltete sich aber die Poesie je nach den eigenthümlichen Charakteren der Dichtenden. Denn die ernsteren Charaktere stellten edle Handlungen und Handlungen edler Menschen dar, die Leichtfertigeren aber die der schlechten Menschen, indem sie zuerst Spottlieder dichteten, wie jene Anderen Hymnen und Loblieder.

(8) Von Dichtern vor Homer nun können wir kein solches Gedicht namhaft machen, obwol es wahrscheinlich ist, dass es viele Dichter gab; von Homer an aber sind sie vorhanden, z. B. sein Margites und solcherlei Gedichte (Anderer), in welchen auch das hierzu passende iambische Versmass hinzukam, deswegen auch das iambische, ἰαμβεῖον, genannt wird, weil man mit diesem Versmasse sich gegenseitig verspottete, ἰάμβιζον. (9) Und so wurden von den alten Dichtern die einen Verfasser von heroischen Gedichten, die anderen von Iamben. Wie aber für würdige Stoffe Homer vor Anderen wahrhafter Dichter ist — denn er allein hat nicht blos schöne, sondern auch dramatische Nachahmungen (Handlungen) gedichtet — so hat er auch zuerst die Grundzüge der Komödie vorgezeichnet, indem er nicht den Spott, sondern das Lächerliche drastisch darstellte. Denn der Margites steht in dem nämlichen Verhältnisse zu den Komödien, wie die Ilias und Odyssee zu den Tragödien. (10) Nachdem aber die Tragödie und die Komödie hervorgetreten war, dichteten diejenigen, welche je nach ihrem eigenthümlichen Naturell zu einer von beiden Dichtungsarten hinneigten, die Einen anstatt der Spottlieder Komödien, die Anderen statt der Epen Tragödien, weil diese neuen Dichtungsformen bedeutender und gelehrter waren als jene. — (11) Die Betrachtung, ob die Tragödie in ihren verschiedenen Arten schon ausreichend entwickelt sei oder nicht, sowol in Rücksicht auf ihr inneres Wesen als auf die theatralische Darstellung, bleibt einem andern Orte vorbehalten. —

(12) Während aber sie selbst und die Komödie anfangs Stegreifdichtung war, und zwar so, dass jene von den Vorgängern des

Dithyrambos, diese von denen der Phallslieder ausging, welche letztere noch jetzt in manchen Städten in Gebrauch sind, wurde sie allmälig vervollkommnet, indem man weiter entwickelte, was immer von ihr hervortrat; und nachdem sie viele Wandlungen erfahren hatte, blieb sie endlich stehen, da sie die ihr angemessene Gestaltung erlangt hatte.

(13) Die Zahl der Schauspieler hat zuerst Aeschylus von einem auf zwei gebracht, und die Partie des Chors verringert und dem Dialog die erste Stelle zugetheilt. Drei Schauspieler und die Ausschmückung der Bühne durch die Malerei hat Sophokles eingeführt. — (14) Auch in Rücksicht auf den Umfang gelangte die Tragödie von geringfügigen Mythen und scherzhaften Dialogen (weil sie aus dem Satyrspiel hervorgegangen) erst spät zum Erhabenen, und das Versmass ging vom (trochäischen) Tetrameter zum iambischen (Trimeter) über. Anfangs nämlich bediente man sich des Tetrameters, weil die Dichtung noch mehr dem Satyrn- und Tanzcharakter entsprach; nachdem aber der Dialog sich herausgebildet hatte, fand die Natur der Sache von selbst das dazu gehörige Versmass: denn das für das Gespräch geeignetste Versmass ist das iambische. Beweis dafür ist, dass wir in der gewöhnlichen wechselseitigen Unterhaltung meistentheils in Iamben sprechen, aber nur selten und nur, wenn wir über den Gesprächston hinausgehen, in Hexametern. — Was endlich die vermehrte Zahl der Auftritte und alles Uebrige betrifft, das, wie man sagt, zur völligen Ausbildung der einzelnen Theile diene, so möge das von uns Gesagte genügen: denn jedes Einzelne durchzugehen, würde vielleicht zu weit führen.'

Anmerkung. Zu § 3 ff. vgl. denselben Gedanken Rhetor. 1, 11, 23: *Ἐπεὶ δὲ τὸ μανθάνειν τε ἡδύ, καὶ τὸ θαυμάζειν, καὶ τὰ τοιαῦτα, ἀνάγκη ἡδέα εἶναι τό τε μεμιμημένον, ὥσπερ γραφικὴ καὶ ἀνδριαντοποιία, καὶ ποιητικὴ, καὶ πᾶν ὃ ἂν εὐ μεμιμημένον ᾖ, κἂν μὴ ᾖ ἡδὺ οὗ τὸ μίμημα· οὐ γὰρ ἐπὶ τούτῳ χαίρει, ἀλλὰ συλλογισμός ἐστιν, ὅτι τοῦτο ἐκεῖνο, ὥστε μανθάνειν τε συμβαίνει.* Vgl. auch E. Müller II. S. 4 ff. u. 208 ff. — Zu § 7. *Μαργίτης*, dem ersten komischen Epos und Vorbild eines Narrenbuches, hier fälschlich noch dem Homer zugeschrieben, s. II. Abth. S. 98; Bernhardy II, 1. S. 220, 226; II, 2. S. 510; Bode I. S. 278 ff.; 285; 409 ff. — Zu § 11. *ἄλλος λόγος*, diese Untersuchung fehlt leider in den uns überlieferten aristot. Schriften. — Zu § 14. *ἐκ τετραμέτρου*, nämlich den trochäischen Tetrameter, der vorzugsweise für den satyrmässigen ausgelassenen Kordaxtanz geeignet war, vgl. Rhetor. 3, 8, 4: *ὁ δὲ τροχαῖος κορδακικώτερος· δηλοῖ δὲ τὰ τετράμετρα· ἔστι γὰρ τροχερὸς ῥυθμὸς τὰ τετράμετρα*; und unten cap. 24 § 5: *τὸ γὰρ ἡρωικὸν στασιμώτατον καὶ ὀγκωδέστατον τῶν μέτρων ἐστιν*..

τὸ δὲ ἰαμβεῖον καὶ τετράμετρον κινητικὰ καὶ τὸ μὲν ὀρχηστικόν, τὸ δὲ πρακτικόν. — Zu *μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν*, vgl. Rhetor. 3, 1, 9: *ὥσπερ* (*οἱ τὰς τραγῳδίας ποιοῦντες*) *ἐκ τῶν τετραμέτρων εἰς τὸ ἰαμβεῖον μετέβησαν διὰ τὸ τῷ λόγῳ τοῦτο τῶν μέτρων ὁμοιότατον εἶναι τῶν ἄλλων.*

Cap. V, 1—5. '(1) Die Komödie ist, wie wir bereits gesagt, eine Nachbildung schlechterer Charaktere, jedoch nicht von Schlechtem jeder Art (von absoluter Schlechtigkeit), sondern von dem hier in Betracht kommenden Hässlichen bildet nur einen Theil das Lächerliche. Das Lächerliche nämlich ist eine gewisse Abirrung und Hässlichkeit, welche weder Schmerz noch Schaden bereitet, wie denn gleich die lächerliche (komische) Maske etwas Hässliches und Verzerrtes ist, aber ohne schmerzlichen Ausdruck.

(2) Die Entwickelungsstufen der Tragödie nun und ihre Urheber sind wohlbekannt; die Komödie aber blieb, weil man anfangs keinen Werth auf sie legte, unbekannt; denn auch einen Chor für die Komödien bewilligte erst spät der Archon: es leisteten dies Freiwillige. Erst als dieselbe bereits gewisse feste Formen besass, werden die nach ihr benannten Dichter erwähnt. (3) Wer aber Masken eingeführt oder Prologe (Dialoge) oder die grössere Zahl der Schauspieler und Anderes der Art, ist nicht bekannt. Die Mythen (mythologischen Stoffe) gestalteten Epicharmos und Phormis: dies kam ursprünglich aus Sicilien. Unter den Komödiendichtern in Athen aber war Krates der Erste, der die Form des iambischen (persönlichen Spott-) Gedichts fahren liess und allgemeine (Charakter-) Stoffe und Handlungen dichtete.

(4) Was nun die Ependichtung betrifft, so stimmt sie, wie sich gezeigt hat, mit der Tragödie (das Versmass abgerechnet) insofern überein, dass sie eine Nachahmung edler Charaktere ist; darin aber, dass sie ein einfaches Versmass hat und berichtende Erzählung ist, unterscheiden sie sich voneinander; ausserdem aber auch durch die Länge (den Umfang): denn jene sucht am liebsten unter Einen Sonnenumlauf zu fallen oder auch nur um Weniges darüber hinauszugehen, die Ependichtung dagegen ist hinsichtlich der Zeit unbeschränkt, und darin liegt ein wesentlicher Unterschied; doch verfuhren in dieser Hinsicht die Dichter anfangs bei den Tragödien ebenso wie bei den Epen. (5) Die Bestandtheile (der beiden Dichtungsarten) aber sind theils dieselben, theils sind einige der Tragödie eigenthümlich. Wer daher weiss, worauf die Vorzüge und die Mängel einer Tragödie beruhen, weiss

dasselbe auch hinsichtlich der epischen Dichtung: denn Alles, was diese enthält, ist auch in der Tragödie vorhanden, aber nicht Alles, was die Letztere hat, findet sich auch in der epischen Dichtung'.

Anmerkung. Zu §. 1. *ὥσπερ εἴπομεν*, näml. im vor. Kapit. § 7. — Zu § 2. *ἐθελονται ἦσαν*, näml. in den Liturgien, s. III. Abth. S. 161. — Zu § 3. *προλόγους*, für diese gewiss unrichtige Lesart der Handschriften wird unrichtiger *λόγους* gelesen: den Dialog der Komödie. — *Φόρμις*, dorische Nebenform von *Φόρμος*, aus Syrakus, unter Gelon, Zeitgenoss des Epicharmos, vgl. Bernhardy II, 2. S. 519 ff. — *Κράτης*, um Ol. 82 (= 448 v. Chr.); er verliess die bei Kratinos und den älteren attischen Komikern vorherrschende Polemik gegen einzelne Personen (*τὰ καθ' ἕκαστον* im Gegensatze zu *καθόλου* an unserer Stelle) und stellte Charaktere im Allgemeinen dar, vgl. Bernhardy II, 2. S. 581. — Zu § 4. *τῷ μήκει . . ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου* etc., das bekannte, von der klassischen Tragödie der Franzosen mit sklavischer Strenge festgehaltene Gesetz von der 'Einheit der Zeit', wozu Lessing (Hamb. Dramat. 7. Bd. S. 207 d. Lachm. Ausg.) bemerkt: 'Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten, die Einheit der Zeit und die Einheit des Ortes waren gleichsam nur Folgen aus jener, die sie schwerlich strenger beobachtet haben würden, als es jene nothwendig erfordert hätte, wenn nicht die Verbindung des Chors dazu gekommen wäre. Da nämlich ihre Handlungen eine Menge Volks zum Zeugen haben mussten, und diese Menge immer die nehmliche blieb, welche sich weder weiter von ihren Wohnungen entfernen, noch länger aus denselben wegbleiben konnte, als man gewohnlichermassen der blossen Neugierde wegen zu thun pflegt: so konnten sie fast nicht anders, als den Ort auf einen und eben denselben individuellen Platz, und die Zeit auf einen und eben denselben Tag einschränken. Dieser Einschränkung unterwerfen sie sich denn auch bona fide; aber mit einer Biegsamkeit, mit einem Verstande, dass sie, unter neunmalen, siebenmal weit mehr dabei gewannnen als verloren. Denn sie liessen sich diesen Zwang einen Anlass sein, die Handlung selbst so zu simplificiren, alles Ueberflüssige so sorgfältig von ihr abzusondern, dass sie, auf ihre wesentlichsten Bestandttheile gebracht, nichts als ein Ideal von ihrer Handlung ward, welches sich gerade in derjenigen Form am glücklichsten ausbildete, die den wenigsten Zusatz von Umständen der Zeit und des Ortes verlangte'.

Von der Tragödie.

Cap. VI, 1—19. '(1) Ueber die in Hexametern darstellende (epische) Dichtung und über die Komödie werden wir später handeln. Jetzt wollen wir über die Tragödie sprechen, nachdem wir den Begriff ihres Wesens, wie er aus dem bisher Gesagten hervorgeht, gefasst haben werden.

(2) Es ist also die Tragödie die Nachahmung (nachbildende Darstellung) einer gewichtigen, in sich abgeschlossenen Handlung von bedeutenderm Umfange ver-

mittels der Rede, die in jedem ihrer einzelnen Theile durch besondere Reize verschönt ist, von handelnden Personen und nicht vermittels der Erzählung, durch Mitleid und Furcht die Reinigung von solchen Leidenschaften vollbringend. (*Ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.*)

(3) Verschönt nenne ich die Rede, insofern sie mit Rhythmus, Harmonie und Metrum verbunden ist; unter den besonderen Reizen verstehe ich, dass einiges blos metrisch, anderes dagegen gesangsmässig vorgetragen wird. (*Λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν καὶ μέλος, τὸ δὲ χωρὶς τοῖς εἴδεσι τὸ διὰ μέτρων ἔνια μόνον περαίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους.*)

(4) Da die Nachbildung durch handelnde Personen geschieht, so ergibt sich mit Nothwendigkeit als ein Bestandtheil der Tragödie zuerst die schön ins Auge fallende Darstellung, nächstdem Gesang und sprachlicher Ausdruck (*ὃ τῆς ὄψεως κόσμος, εἶτα μελοποιία καὶ λέξις*): denn innerhalb dieser bewegt sich die Darstellung. Unter sprachlichem Ausdruck verstehe ich die metrische Composition, unter Gesang das Allbekannte (*λέγω δὲ λέξιν μὲν αὐτὴν τὴν τῶν μέτρων σύνθεσιν, μελοποιίαν δὲ ὃ τὴν δύναμιν φανερὰν ἔχει πᾶσαν*).

(5) Da ferner die Tragödie eine Handlung nachahmt, und jede Handlung von Personen vollzogen wird, die eine bestimmte Beschaffenheit haben müssen nach Charakter und Gedankenbildung (*κατά τε τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν*) — denn von diesen Dingen wird das Urtheil über die Beschaffenheit der Handlungen bestimmt — so beruhen naturgemäss die (tragischen) Handlungen auf Gedankenbildung und Charakter als ihren beiden Bestimmungsgründen, von denen auch aller Erfolg oder Misserfolg abhängt.

(6) Die Nachahmung der Handlung ist die Fabel (*ὁ μῦθος*) Unter Fabel verstehe ich nämlich die Zusammenfügung der einzelnen Begebenheiten zu einem Ganzen; die Charaktere (*ἤθη*) aber sind das, wornach sich unser Urtheil über die sittliche Beschaffenheit der Handelnden bestimmt; Gedankenbildung (*διάνοια*) ist das, wodurch die Handelnden redend etwas darthun oder eine Ansicht zu erkennen geben.

(7) Hiernach muss jede Tragödie sechs Bestandtheile haben, nach welchen die Beschaffenheit der einzelnen Tragödie bestimmt wird: nämlich 1) Fabel, 2) Charakterzeichnung, 3) sprachlichen Ausdruck, 4) Gedankenbildung, 5) sinnliche Darstellung (Scenerie), 6) Gesangscomposition (*μῦθος καὶ ἤθη καὶ λέξις καὶ διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία*). Die Mittel der Darstellung nämlich bilden zwei Bestandtheile (*μέρη*), die Art und Weise der Darstellung einen, und die Gegenstände der Darstellung drei. Weitere Bestandtheile gibt es nicht (8) Von diesen Formen nun haben nicht blos Einige (der tragischen Dichter) Gebrauch gemacht, sondern mit Einem Wort Alle; denn jedes (Drama) enthält Scenerie und Charakterzeichnung und Fabel und sprachlichen Ausdruck und Gesang und Gedankenbildung gleichermassen.

(9) Der wichtigste dieser Bestandtheile ist die (einheitliche) Zusammenfügung der Begebenheiten (*ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις*). Denn die Tragödie ist nicht nachahmende Darstellung von Menschen, sondern von Handlung und Leben, von Glück und Unglück — denn auch dieses besteht in Handlung — und das Endziel ist eine Handlung, nicht eine Eigenschaft: die Menschen haben nach ihren Charakteren diese oder jene Eigenschaft, nach ihren Handlungen aber gelangen sie zur Glückseligkeit oder zum Gegentheil. (10) Also geschehen auch die Handlungen (in der Tragödie) nicht um der Charakterzeichnung willen, sondern die Dichter nehmen die Charakterzeichnung zu Hilfe, um die Handlungen darzustellen. Demnach ist das, was gethan wird, und die Fabel das Endziel der Tragödie (*ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγῳδίας*): Das Endziel aber ist das Wichtigste von Allem. (11) Ferner: Ohne Handlung ist gar keine Tragödie möglich, wohl aber ohne Charakterzeichnung. Denn die Tragödien der meisten neueren Dichter sind ohne Charakterzeichnung, und es gibt überhaupt viele solche Dichter; wie denn auch auf dem Gebiete der Malerei Zeuxis in gleichem Verhältniss zu Polygnôtos steht: Polygnôtos ist ein guter Charaktermaler, die Malerei des Zeuxis aber ist ohne Charakterdarstellung (*ὁ μὲν γὰρ Πολύγνωτος ἀγαθὸς ἠθογράφος, ἡ δὲ Ζεύξιδος γραφὴ οὐδὲν ἔχει ἦθος*). (12) Ferner: Wenn Jemand charakterzeichnende Reden, auch Ausdrücke und Gedanken, die sämmtlich gut gedichtet sind, aneinanderreiht, so wird er damit noch keineswegs das erreichen, was oben als Aufgabe der Tragödie bezeichnet worden ist; son-

dern in weit höherm Masse wird dies diejenige Tragödie erreichen, welche an diesem Allem Mangel leidet, dagegen eine richtige Fabel und Zusammenfügung (Verknüpfung) der Begebenheiten hat. (13) Dazu kommt noch, dass dasjenige, wodurch die Tragödie am meisten anzieht, nämlich die Peripetien (Schicksalswendungen) und Erkennungen (*αἵ τε περιπέτειαι καὶ ἀναγνωρίσεις*) Theile der Fabel sind. (14) Ein fernerer Beweis für unsre Ansicht ist, dass die angehenden Dichter in dem sprachlichen Ausdruck und in der Charakterschilderung früher Gutes zu leisten vermögen als in der Zusammenfügung der Begebenheiten; wie dies auch fast bei sämmtlichen ältesten Dichtern der Fall ist. Das Grundprincip also und gleichsam die Seele der Tragödie ist die Fabel, und erst das Zweite sind die Charaktere (*ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγῳδίας, δεύτερον δὲ τὰ ἤθη*). — (15) Ganz ähnlich verhält es sich ja auch mit der Malerei. Wenn nämlich Jemand die schönsten Farben planlos auftrüge, würde er nicht so erfreuen, wie der, welcher ein wirkliches Bild zeichnete, wenn auch nur im Kreideumriss. Endlich: die Tragödie ist Nachbildung einer Handlung, und meist um dieser willen auch Nachbildung der handelnden Personen.

(16) Das Dritte ist die Gedankenbildung (*ἡ διάνοια*), d. i. die Fähigkeit, das in der Sache Liegende und Angemessene zu sagen, was hinsichtlich der (in den Tragödien enthaltenen) Reden die Aufgabe der Politik und Rhetorik ist. Denn die alten Dichter liessen die Personen politisch (wie Staatsmänner) sprechen, während die jetzigen sie rhetorisch (wie Redekünstler) sprechen lassen.

(17) Der Charakter (*ἦθος*) ist dasjenige, das offenbart, von welcher Beschaffenheit der Wille (die sittliche Absicht) einer Person ist. Daher enthalten diejenigen Reden keine Charakterzeichnung, die überhaupt nicht Gegenstände des Begehrens und Meidens betreffen, und auch diejenigen nicht, in welchen nicht klar wird, ob der Redende ein Ocjekt erstrebt oder meidet. Die Gedankenbildung liegt in dem, wodurch bewiesen wird, dass etwas sei oder nicht sei, oder wodurch etwas Allgemeines geäussert wird.

(18) Das Vierte ist in Betreff der Redepartieen der sprachliche Ausdruck (*ἡ λέξις*). Darunter verstehe ich, wie früher gesagt worden, die Darstellung durch Worte, was sowohl bei gebundener als bei ungebundener Rede dieselbe Bedeutung hat.

(19) Von den noch übrigen Bestandtheilen aber ist der fünfte,

die musikalische Composition (*μελοποιία*) das wichtigste der Verschönerungsmittel.

Die Darstellung fürs Auge (die Scenerie) *ἡ ὄψις*) ist zwar anziehend, hat aber mit der Kunst am wenigsten zu thun und fällt gar nicht mehr in das Gebiet der Poetik. Denn die Tragödie übt ihre Wirkung auch ohne theatralische Aufführung und Schauspieler; auch liegt die geschickte Versinnlichung durch sichtbare Darstellung mehr in der Macht und Kunst des Maschinisten als in der der Dichter (*ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἡ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἐστιν*).'

Anmerkung. Dieses Capitel ist eines der wichtigsten der aristotelischen Poetik, daher sein Inhalt von den Kunstkritikern vielfach erläutert worden. Vgl. Lessing, Hamb. Dramat. 77. Stück (7. Bd. S. 344 ff.), J. Bernays, Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie (Bresl. 1867); Ad. Stahr, Aristoteles und die Wirkung der Tragödie (Berl. 1859); dessen Einleitung zur Uebersetzung der aristotel. Poetik (Stuttg. 1860) S. 27 ff.; Leon Spengel, Ueber die *Κάθαρσις τῶν παθημάτων*. Ein Beitrag zur Poetik des Aristoteles (Münch. 1858); A. Döring, die tragische Katharsis bei Aristoteles und ihre neuesten Erklärer (Philologus Bd. 21. S. 496 ff.); H. Baumgart, der Begriff der tragischen Katharsis (N. Jahrb. f. Philol. 1875. Bd. 111. S. 81—118); Bonitz, Aristotel. Studien (Wien 1867); J. Vahlen, Aristot. Lehre von der Rangfolge der Theile der Tragödie (in Symbola philolog. Bonnens, Lips. 1864 p. 153 ff.). — Zu § 1. *ἐκ τῶν εἰρεμένων*, hiernach hatte Aristoteles schon im Vorhergehenden über die tragische 'Erregung und Befreiung von Mitleid und Furcht' gesprochen, was in dem uns überlieferten Texte nicht der Fall ist (s. auch im Folg.). — Z § 2. *μέγεθος ἐχούσης*, vgl. Vischer's Aesth. I. S. 101: 'Nicht nur für die Tragödie fordert Aristoteles eine bestimmte Grösse, sondern für alles Schöne. Es darf nicht zu klein sein, sonst markirt es sich nicht in der Anschauung; nicht zu gross, sonst ist keine Uebersicht möglich.' Vgl. auch im folg. Cap. § 4. — *δι' ἐλέου καὶ φόβου . . κάθαρσιν*, dieser letzte Theil der aristotelischen Definition hat ganz besonders zu tief eingehenden Erörterungen Veranlassung gegeben und verschiedenartige Deutungen erfahren, wie aus den vorstehend genannten Schriften zu ersehen ist. Dass Aristotoles eine ausführlichere Besprechung der *κάθαρσις* in der Poetik beabsichtigt hat, ist durch die Stelle Polit. VIII. 7, 4 bezeugt: *τί δὲ λέγομεν κάθαρσιν, νῦν μὲν ἁπλῶς, πάλιν δὲ ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἐροῦμεν σαφέστερον*: diese für die Poetik in Aussicht gestellte Besprechung aber ist, wie eben bemerkt worden, verloren gegangen. Besondere Erwähnungen des 'Furcht- und Mitleid-Erregenden' in der Tragödie enthält die Poetik unten Cap. 9 § 11: *ἐπεὶ δὲ οὐ μόνον τελείας ἐστὶ πράξεως ἡ μίμησις ἀλλὰ καὶ φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν* etc.; Cap. 11 § 4: *ἡ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια ἢ ἔλεον ἕξει ἢ φόβον, οἷων πράξεων ἡ τραγῳδία μίμησις ὑπόκειται*; Cap. 13 § 2: *ἐπειδὴ οὖν δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι τῆς καλλίστης τραγῳδίας μὴ ἁπλῆν, ἀλλὰ πεπλεγμένην καὶ ταύτην*

φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν εἶναι μιμητικήν, τοῦτο γὰρ ἴδιον τῆς τοιαύτης μιμήσεώς ἐστιν etc.; Cap. 14 § 3: ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητήν etc. — τῶν τοιούτων παθημάτων, Lessing übersetzt: '(Die Reinigung) dieser und dergleichen Leidenschaften' und fügt erklärend hinzu: 'er sagt τοιούτων und nicht τούτων: "dieser und dergleichen", und nicht blos "dieser", um anzuzeigen, dass er unter dem Mitleid nicht blos das eigentlich sogenannte Mitleid, sondern überhaupt alle philanthropischen Empfindungen etc. verstehe; wogegen Bernays (a. a. O. S. 152) richtig einwendet, dass nach herrschendem Sprachgebrauche 'τοιοῦτος' mit dem Artikel auf das im Satze selbst Bestimmte und allein auf dieses sich bezieht, ὁ τοιοῦτος also im Deutschon nicht durch 'derartig' oder 'dergleichen' übersetzt werden darf, sondern wenn das einfache Demonstrativum 'dieser' nicht passen will, so kann höchstens 'solcher' in rein demonstrativem Sinne (talis) geduldet werden' vgl. auch die daselbst S. 296 ff citirten Belege aus der Poetik und Politik). — Die ganze Stelle: δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν übersetzt Lessing: '(die Tragödie, die) vermittelst des Mitleids und der Furcht die Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften bewirket'. E. Müller (Theorie d. Kunst II. S. 378) übersetzt: 'sie vollbringt durch Furcht und Mitleid die Reinigung solcher Leidenschaften'. Die von Bernays' mit Belesenheit und Scharfsinn vertheidigte Uebersetzung (s. S. 148 seiner oben angegebenen Schrift): 'die Tragödie bewirkt durch [Erregung von] Mitleid und Furcht die erleichternde Entladung solcher [mitleidigen und furchtsamen] Gemüthsaffectionen', ist von Spengel (s. d. oben citirte Schrift) mit gewichtigen und überzeugenden Gründen als unhaltbar nachgewiesen worden. Die κάθαρσις τῶν παθημάτων wird daselbst (S. 42 ff.) folgendermassen erläutert: ‚Platon verbannt die dramatische Poesie aus seinem Staate; was zu schmerzhaften Klagen hinziehe und nie sich daran sätttige, sei unvernünftig, mache träge und feige; diese Poesie aber sei im Stande, auch die Wohlgesinnten, nur ganz wenige ausgenommen, zu verderben, sie stelle den Helden in trauriger Beweguug dar, halte lange Klagereden, so dass wir uns ganz hingeben und mitempfindend folgen: οἱ γάρ που βέλτιστοι ἡμῶν ἀκροώμενοι Ὁμήρου ἢ καὶ ἄλλου τινὸς τῶν τραγῳδοποιῶν μιμουμένου τινὰ τῶν ἡρώων ἐν πένθει ὄντα καὶ μακράν ῥῆσιν ἀποτείναντα ἐν τοῖς ὀδυρμοῖς ἢ καὶ ᾄδοντάς τε καὶ κοπτομένους, οἶσθ' ὅτι χαίρομέν τε καὶ ἐνδόντες ἡμᾶς αὐτοὺς ἑπόμεθα, συμπάσχοντές τε καὶ σπουδάζοντες ἐπαινοῦμεν ὡς ἀγαθὸν ποιητὴν ὃς ἂν ἡμᾶς ὅτι μάλιστα οὕτω διαθῇ. Und doch trifft uns eigenes Leid, so wollen wir standhaft und ruhig sein und ausharren; das ist des Mannes Pflicht, zu klagen aber ist weibisch: der tragische Dichter also mache, weil er das Klägliche seinen Zuschauern einimpfe, und sie bei eigenen Unfällen dieses nicht im Zaum halten können, diese weibisch; θρέψαντα γὰρ ἐν ἐκείνοις ἰσχυρὸν τὸ ἐλεεινὸν οὐ ῥᾴδιον ἐν τοῖς αὐτοῦ πάθεσι κατέχειν. Wie der Tragiker zum Nachtheil des sittlichen im Menschen ἔλεος erregt und fördert, so der Komiker τὸ γελοῖον — ταὐτὸν ποιεῖν ὅπερ ἐν τοῖς ἐλέοις; aber nicht blos diese beiden πάθη sind es allein, auch noch andere werden durch diese Poesie genährt und herrschen in uns, da sie doch beherrscht werden sollen: καὶ περὶ ἀφροδισίων δὴ καὶ θυμοῦ καὶ περὶ πάντων τῶν ἐπιθυμητικῶν τε καὶ λυπερῶν καὶ ἡδέων ἐν τῇ ψυχῇ, ἃ δή φαμεν πάσῃ πράξει ἡμῖν ἕπεσθαι, ὅτι τοιαῦτα ἡμᾶς ἡ ποιητικὴ μίμησις

ἐργάζεται· τρέφει γὰρ ταῦτα ἄρδουσα δέον αὐχμεῖν, καὶ ἄρχοντα ἡμῶν καθίστησι δέον ἄρχεσθαι αὐτὰ, ἵνα βελτίους τε καὶ εὐδαιμονέστεροι ἀντὶ χειρόνων καὶ ἀθλιωτέρων γιγνώμεθα. Noch lebt diese Ansicht über das Theater (das älteste Zeugniss aus dem Alterthume wie es scheint) in einem grossen Theile der Menschheit, das Christenthum in seiner Strenge und Reinheit aufgefasst steht auf Platons Seite; diesem selbst ist bei seiner Rigorosität nicht wohl zu Muthe und in offenem Kampf zwischen seiner inneren Ueberzeugung und der durch seine Religion überlieferten und geheiligten Sitte, ruft er Freund und Feind auf, der Poesie zu Hilfe zu eilen und ihn zu widerlegen; gerne wolle er, eines besseren belehrt, sein verdammendes Urtheil über diese hochgerühmte Poesie widerrufen.

Für Aristoteles war diese Aufforderung nicht vergebens; er konnte sich nicht enthalten, auch in die Definition der Tragödie die Widerlegung einfliessen zu lassen; denn die Beziehung seiner wenigen Worte auf Platons Anklage wird jedem unverkennbar sein, der die gesammte Anschuldigung X, 604—7 (684—80 Bkk.), wie solche uns vorliegt, vor Augen stellt. Sagt nun Platon, die Tragödie demoralisire durch Erregung von Mitleid, ἔλεος, und Aristoteles führt die Widerlegung, so muss er das entgegengesetzte behaupten — oder seine Vertheidigung ist nichts — nämlich sie wirke moralisch auf den Menschen. Kann er das, was jener als Grund des Verderbnisses betrachtete, den ἔλεος, zugleich als Beweis der sittlichen Wirkung bezeugen, so wird die Widerlegung um so mehr gelingen, und der Irrthum des Gegners um so deutlicher hervortreten; dieser hat dann, muss jeder denken, den Gegenstand nur oberflächlich betrachtet, und ist in den Geist und die Geheimnisse dieser Poesie nicht tief genug eingedrungen. Aristoteles gibt zu, dass die Tragödie den ἔλεος hervorhebe, er setzt noch φόβος hinzu, weil der Zuschauer nicht blos für seinen Helden im Verlauf der Handlung, sondern bei dem Mitgefühle für das Unglück eines andern für sich selbst zu fürchten beginnt, es möchte ihm ähnliches begegnen; aber er leugnet, dass dieser ἔλεος und φόβος nachtheilig, wie behauptet worden, auf den Zuschauer wirke, die Tragödie reinige vielmehr davon, also stärke und kräftige. Wie nun Aristoteles diese Behauptung durchgeführt habe, ist nicht bekannt, Bernays hat, weit entfernt, uns die Grundzüge seiner verlornen Abhandlung über die Wirkung der Tragödie zu liefern, meiner Ueberzeugung nach dieselben wesentlich verwischt. Nehmen wir die Andeutungen in der Politik und sonst zu Hilfe, so mag das folgende wenigstens annähernd sein und nicht gar zu weit von seinen Ansichten abgehen.

Die Tragödie gibt ein lebendiges Abbild der Menschheit in ihrer edleren Gestaltung; dadurch werden wir von dem, was auf der Bühne vorgeht, ergriffen, wir fühlen und leiden mit (ἀκροώμενοι τῶν μιμήσεων γίγνονται πάντες συμπαθεῖς), es wird ἔλεος und φόβος in uns rege, weil wir in dem Geschicke des Helden uns selbst erkennen und finden; auch uns kann solches begegnen. Darum spielt auch bei dem Verhängnisse das rein Menschliche darin eine so grosse Rolle. Unmenschliche Handlungen, aus freiem Willen, erzeugt, erregen, weil sie ganz entwürdigend sind, nicht Mitleiden noch Furcht; denn wir fühlen uns besser und darüber weit erhaben; ganz Unschuldige unverdient leiden zu lassen, ist μιαρόν; Engel und Teufel sind nicht für die Bühne geschaffen; es muss also eine ἁμαρτία τις, welche die handelnde Person an uns knüpft und dadurch unser ἔλεος und φόβος rege hält, mit die Ursache

der Verwicklung sein; so folgen wir in unserm Innern mit ganzer Hingebung dem, was auf der Bühne vorgeht. Nun setzt aber Aristoteles um gut zu werden, besonders wirksam den ἐθισμὸς Pol. VII, 13. 15, allmählich sich das gut zu gewöhnen; zuerst ἔθεσιν, dann λόγῳ, ist sein Grundsatz der Erziehung VIII, 3. Die Tragödie aber bildet durch das Schauen des sittlich guten ein Angewöhnen, so dass wir in der Wirklichkeit uns darnach richten, so handeln, wie wir uns hier zu schauen gewöhnt haben (ὁ δ' ἐν τοῖς ὁμοίοις ἐθισμὸς τοῦ λυπεῖσθαι καὶ χαίρειν ἐγγύς ἐστι τῷ πρὸς τὴν ἀλήθειαν τὸν αὐτὸν ἔχειν τρόπον), sie lehrt uns das ὀρθῶς χαίρειν καὶ λυπεῖσθαι, damit die richtige Handhabung der πάθη, und der ἀρετή, wozu diese gehören. So kann die Tragödie, wenn sittlich gute Charaktere dargestellt werden, ethisch auf den Zuschauer wirken, nachtheilig aber, wenn schlechte; dieses ist jedoch nicht Fehler der Poesie, sonder des Poeten. Der Tadel Platons ist ungegründet; sind denn die Klagen des Helden so unmännliche und bilden diese das ganze Wesen der Tragödie, dass er von dieser sonst nichts, gar nichts zu melden weiss? Gewiss nicht, und man wird hierin den Grundfehler Platons erkennen müssen. Der Held klagt aber nur menschlich, nicht im Uebermass. Die Tragödie selbst sagt (Cicer. Tusc. 2, 21, 50):

> Conqueri fortunam adversam, non lamentari decet,
> id viri est officium; fletus muliebri ingenio additu'st.

um nicht zu klagen, müsste er mehr als ein Mensch sein, und er ist für sich, und weiss von seinen Zuschauern nichts; aber er erträgt seine Leiden und geht aus diesen verherrlicht hervor oder in diesen ruhmvoll unter. Die Tragödie wirkt durch Erregung von ἔλεος nicht demoralisirend auf den Menschen, es ist in ihrem Helden noch etwas höheres, was Platon nicht beachtet und dieses höhere, das aus jenem sich auch dem Zuschauer mittheilt, ihn lehrt und zum Bewustsein führt, reinigt ihn von dem, was Platon so sehr fürchtet, dem ἔλοες und manchen anderen noch, dass er keine Gefahr leidet, sondern unbeschadet und gestärkt davon zieht. Dieses ist die κάθαρσις τῶν παθημάτων.

Zu § 7. οἷς μὲν γὰρ μιμοῦνται δύο μέρη ἐστίν etc., die zwei Bestandtheile sind: rhythmisch gegliederte sprachliche Form und Gesangkomposition, λέξις und μελοποιία — ὡς δὲ μιμοῦνται, ἕν, nämlich die Darstellung fürs Auge, ὄψις (scenische Ausstattung, Decoration Costüme etc.) — ἃ δὲ μιμοῦνται τρία, nämlich Fabel, Charaktere und Gedankenbildung, μῦθος, ἤθη und διάνοια. — Zu § 9 u. 10. μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις etc., Ueberweg bemerkt zu dieser Stelle (S. 60): Der Argumentation des Aristoteles liegt der unausgesprochene allgemeine Satz zu Grunde, dass die Nachbildung dessen, was in der Wirklichkeit das Höchste ist, in der Dichtung das Wichtigste sei. Nun ist aber, seinen ethischen Principien gemäss, die Glückseligkeit (εὐδαιμονία) das letzte und höchste Ziel, und diese liegt nicht in dem ruhenden Besitz trefflicher Eigenschaften, sondern nur in der Bethätigung derselben durch das Handeln. Also ist ihm auch die Darstellung des Handelns und des an das Handeln geknüpften Geschicks das Höchste in der Tragödie. Man darf jedoch hierin nicht ausser Acht lassen, dass ihm nur diejenige Darstellung des Handelns für ästhetisch befriedigend gilt, welche zugleich die Charaktere der handelnden Personen deutlich erkennen lässt. Aristoteles weist der Charakterdarstellung zwar nur die zweite

Stelle zu (vgl. im Folg. § 14); aber er erklärt sie keineswegs für unwesentlich. — Zu § 11. *ἡ δὲ Ζεύξιδος γραφὴ οὐδὲν ἔχει ἦθος*, vgl, unten Cap. 25 zu § 17. und im 36. Abschn. ('Geschichte der Kunst'). — Zu § 12. *ἐάν τις ἐφεξῆς θῇ ῥήσεις ἠθικὰς . . οὐ ποιήσει ὃ ἦν τῆς τραγῳδίας ἔργον*, vgl. Plat. Phaedr. p. 268, c. u. d: *Σω. Τί δ', εἰ Σοφοκλεῖ αὖ προσελθὼν καὶ Εὐριπίδῃ τις λέγοι, ὡς ἐπίσταται περὶ σμικροῦ πράγματος ῥήσεις παμμήκεις ποιεῖν καὶ περὶ μεγάλου πάνυ σμικράς, ὅταν τε βούληται οἰκτράς, καὶ τούναντίον αὖ φοβερὰς καὶ ἀπειλητικάς ὅσα τ' ἄλλα τοιαῦτα, καὶ διδάσκων αὐτὰ τραγῳδίας ποίησιν οἴεται παραδιδόναι; — Φαι. Καὶ οὗτοι ἄν, ὦ Σώκρατες, οἶμαι, καταγελῷεν, εἴ τις οἴεται τραγῳδίαν ἄλλο τι εἶναι ἢ τὴν τούτων σύστασιν πρέπουσαν, ἀλλήλοις τε καὶ τῷ ὅλῳ συνισταμένην.* — Zu § 13. *αἵ τε περιπέτειαι καὶ ἀναγνωρίσεις*, das Nähere hierüber im Folg., Cap. 11 — Zu § 15. *εἰ γάρ τις ἐναλείψειε τοῖς καλλίστοις φαρμάκοις χύδην* etc. E. Müller II. S 318 ff. — Zu § 17. *ἔστιν δὲ ἦθος μὲν τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοῖ τὴν προαίρεσιν*, vgl. Rhetor. 3, 16, 8 ff.: *Ἠθικὴν δὲ δεῖ τὴν διήγησιν εἶναι* etc.

Vom Umfange der Fabel.

Cap. VII, 1—7. '(1) Nachdem dies festgestellt ist, wollen wir demnächst darüber handeln, wie die Verknüpfung der Thatsachen (die Composition) beschaffen sein muss, da dies ja das Erste und Wichtigste bei der Tragödie ist (*Διωρισμένων δὲ τούτων λέγωμεν μετὰ ταῦτα ποίαν τινὰ δεῖ τὴν σύστασιν εἶναι τῶν πραγμάτων, ἐπειδὴ τοῦτο καὶ πρῶτον καὶ μέγιστον τῆς τραγῳδίας ἐστίν*).

(2) Fest steht für uns, dass die Tragödie Nachahmung einer in sich abgeschlossenen und ein ganzes bildenden Handlung von bedeutendem Umfange ist (cap. 6, 2): denn es kann etwas ein Ganzes sein, ohne einen bedeutenden Umfang zu haben. (3) Ein Ganzes ist das, was Anfang, Mitte und Ende hat. Anfang ist dasjenige, was selbst nicht mit Nothwendigkeit auf ein Anderes folgt, nach welchem aber ein Anderes naturgemäss ist oder wird. Ende im Gegentheil das, was selbst naturgemäss nach einem Andern folgt, sei es mit Nothwendigkeit oder blos in der Regel, wogegen nichts Anderes nach ihm folgt; Mitte endlich ist das was selbst nach einem Andern, und nach welchem ein Anderes folgt. Mithin dürfen gut componirte Fabeln weder anfangen noch aufhören, wo sichs eben trifft (an einem beliebigen Punkte), sondern sich nach den angegebenen Normen richten. (4) Ferner: da jedes Schöne, sei es ein lebendes Wesen oder irgend ein Ding, dass aus gewissen Theilen besteht, diese Theile nicht blos wohlgeordnet haben muss, sondern auch nicht jede beliebige Grösse

haben darf — denn die Schönheit beruht auf Grösse und Ordnung — deswegen kann weder ein ganz kleines Thier schön sein, weil die Anschauung sich verwirrt, sobald sie in einem fast unmerklichen Zeitmomente stattfindet, noch auch ein übergrosses, weil die Anschauung nicht mit einem Male geschehen kann, sondern die Einheit und Ganzheit für die Anschauenden verloren geht, wie z. B. wenn ein Geschöpf zehntausend Stadien gross wäre. (5) Wie jedoch bei Körpern und lebenden Wesen eine gewisse Grösse nöthig ist, diese jedoch überschaulich sein muss: so auch bei den Fabeln; sie müssen eine gewisse Länge haben, die jedoch leicht behaltbar ist. (6) Den Massstab der Länge nach den Wettkämpfen und nach der Aufführung zu nehmen, ist nicht Sache der Kunst. Denn gesetzt, es sollten hundert Tragödien miteinander um den Preis kämpfen, so müsste man nach der Wasseruhr streiten, wie man anderswo zu sagen pflegt. (7) Das in der Natur der Sache liegende Mass der Länge aber ist: die grössere Fabel ist, soweit die Schönheit auf der Länge beruht, immer auch die schönere, sofern sie überschaulich bleibt. Um aber eine einfache Bestimmung festzusetzen, so ist dasjenige Mass der Länge das geeignete, bei welchem nach dem wahrscheinlichen oder nothwendigen Zusammenhange der Begebenheiten ein Umschlag in Glück aus Unglück oder aus Glück in Unglück erfolgen kann.'

Anmerkung. Zu § 4. *τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν*, diese Worte sollen keine Definition der Schönheit sein, sondern enthalten nur die Angabe von Prädikaten, die dem Schönen in Folge seines Wesens mit Nothwendigkeit zukommen (*συμβεβηκότα καθ' αὑτό*). Die eigentliche Definition des Schönen gibt Aristoteles Rhetor. 1, 9, 3: *Καλὸν μὲν οὖν ἐστιν, δ ἂν δι' αὑτὸ αἱρετὸν ὂν ἐπαινετὸν ᾖ. ἢ δ ἂν ἀγαθὸν ὂν ἡδὺ ᾖ, ὅτι ἀγαθόν.* Vgl. E. Müller II. S. 95 ff. — Zu §. 6. *πρὸς κλεψύδρας ἂν ἠγωνίζοντο*, Aristoteles vergleicht hier mit dem Wortspiele von *ἀγωνίζεσθαι* den Wettkampf der Tragödiendichter um den Preis am Dionysosfeste mit den Kämpfen der Parteien vor Gericht, wo dem Redner durch die Wasseruhr eine Grenze für die Länge seines Vortrages gesetzt war. Vgl. auch unten Cap. 24 § 3 über die Anzahl der für eine Vorstellung angesetzten Tragödien.

Cap. VIII, 1—4. '(1) Die Fabel aber ist eine, nicht, wie Einige meinen, wenn sie sich um Einen (Helden) bewegt. Denn diesem Einen kann Vieles, ja Unzähliges begegnen, wovon Mehreres sich nicht zu einer Einheit zusammenfügt. So vollzieht auch der Einzelne viele Thaten, aus welchen durchaus keine einheitliche Handlung entsteht. (2) Daher begehen alle die Dichter einen

Fehler, welche eine Herakleïs, Theseïs und solche Gedichte verfasst haben. Sie glauben nämlich, da Herakles Einer gewesen, darum sei auch die Heraklesfabel eine Einheit. (3) Homer dagegen, wie er auch in allem Uebrigen vor Anderen hervorragt, zeigt auch hierin einen richtigen Blick, sei es vermöge seiner künstlerischen Einsicht oder seiner Naturanlage: in seine Odyssee nahm er nicht alles auf, was dem Odysseus begegnet ist, z. B. nicht die Verwundung auf dem Parnassos und den vorgeschützten Wahnsinn bei der Werbung zum Zuge nach Troia, da keiner von beiden Vorgängen aus dem andern mit Nothwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit folgte; sondern er componirte seine Odyssee um den Mittelpunkt einer einheitlichen Handlung, wie wir sie fordern, und ebenso auch die Ilias. (4) Es muss also, gleichwie in den übrigen nachahmenden Künsten die einzelne Nachahmung Nachahmung Eines Gegenstandes ist, ebenso die Fabel da sie Nachahmung einer Handlung ist, Eine Handlung und diese ganz darstellen, und es müssen die Theile der Thatsachen so zusammengefügt sein, dass, wenn einer derselben versetzt und herausgenommen wird, das Ganze verändert und umgestaltet wird. Denn dasjenige, dessen Vorhanden- oder Nichtvorhandensein nichts verdeutlicht (ohne Bedeutung für das Ganze ist), ist auch kein (wesentlicher) Bestandtheil des Ganzen.

Anmerkung. Zu §. 2. *ὅσοι τῶν ποιητῶν Ἡρακληίδα, Θησηίδα . . πεποιήκασιν*, Dichter mythologisch-genealogischer Epen nach Hesiod (s. II. Abth. S. 103 u. 132). Als Dichter von Herakleen werden besonders genannt: Pisander aus Kamirus auf Rhodos (um 600 v. Chr.); sein Epos *Ἡράκλεια* (wol das erste Gedicht dieser Art), enthielt zwei Bücher; und Panyasis aus Halikarnassus, Zeitgenoss des Pindar und Aeschylus, Oheim des Herodot, bl. um 480, seine *Ἡράκλεια* enthielt 14 Bücher mit 9000 Versen. Als Dichter einer *Θησηΐς* werden genannt: Diphilus (im 5. Jahrh. v. Chr., nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen jüngeren Komödiendichter, dem Zeitgenossen des Menander) und Zopyrus, dessen *Θησηΐς* aus drei Büchern bestand; vgl. Bernhardy II, 1 S. 335: Bode I S. 403 ff. u. 499 ff. — Zu § 3. *πληγῆναι μὲν ἐν τῷ Παρνασσῷ*, eine episodische Erwähnung dieser Verwundung auf dem Parnassus findet sich Odyss. 19, 428 ff. — *μανῆται δὲ προσποιήσασθαι* etc., die Erzählung von dem vorgeschützten Wahnsinn des Odysseus war in den *Κύπρια* (s. II. Abth. S. 99) enthalten.

Cap. IX, 1—12. (1) Aus dem Gesagten erhellt auch, dass die Aufgabe des Dichters nicht darin besteht, wirklich Geschehenes darzustellen, sondern was wohl geschehen konnte und was möglich ist nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder der Noth-

wendigkeit. (2) Der Geschichtsschreiber nämlich und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch, dass der eine in gebundener, der andere in ungebundener Rede spricht — denn man könnte ja Herodot's Bücher in Verse bringen und sie wären nichts desto weniger Geschichte, mit Metrum oder ohne Metra — sondern darin liegt der Unterschied, dass der Eine wirklich Geschehenes aussagt, der andere das, was wohl geschehen könnte. (2) Darum ist auch die Poesie etwas Philosophischeres und Gehaltvolleres als die Geschichte. Denn die Poesie geht mehr auf das Allgemeine und die Geschichte auf das Besondere. (*Διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσις ἱστορίας ἐστιν· ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὸ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει*). (4) Das Allgemeine liegt darin dass der so oder so Geartete Solches, der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit gemäss, sage oder thue — und darauf zielt die Poesie, indem sie dann Eigennamen beilegt; — das Einzelne dagegen ist das, was z. B. Alkibiades wirklich gethan oder was er gelitten hat. (5) Bei der Komödie nun hat sich dies bereits klar herausgestellt. Denn hier legen die Dichter, nachdem sie ihre Fabel den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit gemäss gebildet haben, auf diese Weise ihren Personen die betreffenden Namen bei, und beziehen ihre Dichtung nicht wie die (alten) Iambendichter auf einzelne wirkliche Personen. (6) Bei der Tragödie aber halten sie an den schon vorhandenen Namen der Personen fest, und zwar aus dem Grunde, weil das Mögliche glaublich ist. Wenn nun etwas noch nicht wirklich geschehen ist, sind wir auch noch nicht überzeugt, dass es möglich ist; sobald aber etwas wirklich geschehen, so ist einleuchtend, dass es möglich ist. Denn es wäre eben nicht geschehen, wenn es unmöglich gewesen wäre. (7) Doch kommen in manchen Komödien nicht mehr als ein oder zwei bekannte Namen vor, während die übrigen erdichtet sind; in einigen sogar nicht einer, wie z. B. in der 'Blume' des Agathon; denn in diesem Stücke sind Handlungen und Namen gleich erdichtet, und doch gefällt es darum nicht weniger. (8) Deswegen darf man es nicht durchaus als Gebot hinstellen, der Dichter müsse sich an die durch Ueberlieferung gegebenen Stoffe halten, welche die Tragödien zu behandeln pflegen; auch wäre ein solches Bemühen sogar lächerlich, da selbst das Bekannte immer nur Wenigen bekannt ist und gleichwohl Alle ergötzt. (9) Hieraus geht also klar hervor, dass die Aufgabe des Dichters mehr in der Gestaltung der Fabel als

in der Gestaltung der Verse liegt, da er Dichter vermöge der nachahmenden Darstellung ist, das aber, was er nachahmend darstellt, Handlungen sind. Und wenn es sich auch einmal träfe, dass er wirklich Geschehenes darstellt, so ist er darum doch nicht weniger Dichter, da ja nichts hindert, dass auch unter dem einmal wirklich Geschehenen etwas vorkomme, was der Wahrscheinlichkeit und der Möglichkeit gemäss sei, und insofern er solches darstellt, ist er der Dichter desselben.

(10) Unter den einfachen Fabeln und Handlungen sind die episodischen (*αἱ ἐπεισοδιώδεις*) die schlechtesten. Ich nenne aber eine Fabel episodisch, in welcher die Episodien (*τὰ ἐπεισόδια*, die einzelnen Theile) weder der Wahrscheinlichkeit noch der Möglichkeit gemäss auf einander folgen. Dergleichen Stücke werden von den schlechten Dichtern aus eigener Schuld verfertigt, von den guten aber aus Rücksicht auf die Schauspieler. Denn da sie für die Kunstwettkämpfe dichten und deshalb die Fabel über ihren natürlichen Gehalt ausdehnen, werden sie oft gezwungen, die Reihefolge der Begebenheiten zu unterbrechen.

(11) Der Gegenstand der tragischen Nachahmung ist aber nicht bloss eine in sich abgeschlossene Handlung, sondern auch furchtbare und mitleidswerthe Begebenheit (*Ἐπεὶ δὲ οὐ μόνον τελείας ἐστὶ πράξεως ἡ μίμησις ἀλλὰ καὶ φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν* etc.). Diesen Charakter haben die Ereignisse am meisten dann, wenn sie unerwartet, und besonders, wenn sie dabei doch vermöge einer ursächlichen Verknüpfung (eines Causalnexus) erfolgen. (12) Denn in diesem Falle werden sie die Eigenschaft des Wunderbaren in höherm Masse haben, als wenn sie von Ungefähr oder durch Zufall eintreten, da ja selbst unter den zufälligen Ereignissen diejenigen als die wunderbarsten erscheinen, welche gleichsam mit Absicht geschehen eintreten, wie z. B. dass die Bildsäule des Mitys in Argos den Urheber des an Mitys begangenen Mordes tödtete, indem sie auf ihn, als er sie anschaute, herabfiel. Denn Solches erscheint als nicht zufällig geschehen. Hieraus folgt, dass Fabeln dieser Art die schöneren sind.'

Anmerkung. Zu § 1—4. Zu dieser Stelle vgl. die Erörterung in Lessings Dramat., 89. Stück, Bd. 7, S. 397 ff. — Zu § 7. *ἐν τῷ Ἀγάθωνος ἄνθει*, es ist dies der Tragödiendichter Agathon, jüngerer Zeitgenoss des Euripides, s. Abth. II. S. 124 ff. u. vgl. Bernhardy II, 2. S. 58 ff.; Teuffel in Pauly's Real-Enc. I. 1. S. 524 ff. d. 2. Aufl. nnd unten Kap. 15 § 8; Kap. 18 § 6 ff.; Rhetor. 2, 19; 24. — Zu § 10. *ἀγωνίσματα γὰρ ποιοῦντες* etc., vgl. Rhetor.

3, 1, 4 (bei der Lehre vom Vortrage): *τὰ μὲν οὖν ἆθλα σχεδὸν ἐκ τῶν ἀγώνων οὗτοι λαμβάνουσι· καὶ καθάπερ ἐκεῖ μεῖζον δύνανται νῦν τῶν ποιητῶν οἱ ὑποκριταὶ, καὶ κατὰ τοὺς πολιτικοὺς ἀγῶνας, διὰ τὴν μοχθηρίαν τῶν πολιτειῶν.* — Zu § 11. *φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν*, vgl. ob. Cap. 6. §. 2: *δι' ἐλέου καὶ φόβου* u. d. Anm. z. d. St. — Zu §. 12. *οἷον ὡς ὁ ἀνδριὰς ὁ τοῦ Μίτυος*, den Vorfall erzählt Plutarch in der Schrift 'Ueber die späte Rache der Gottheit' Cap. 8.

Cap. X, 1—3. '(1) Die Fabeln sind theils einfache, theils verwickelte, da ja auch die Handlungen, deren Nachahmungen die Fabeln sind, von vorn herein (ihrer eignen Natur nach) eben so beschaffen sind. (*Εἰσὶ δὲ τῶν μύθων οἱ μὲν ἁπλοῖ, οἱ δὲ πεπλεγμένοι, καὶ γὰρ αἱ πράξεις ὧν μιμήσεις οἱ μῦθοί εἰσιν ὑπάρχουσιν εὐθὺς οὖσαι τοιαῦται*). (2) Einfach nenne ich diejenige Handlung, in welcher, während sie der obigen Bestimmung gemäss zusammenhangend und einheitlich ist, die Entwickelung ohne Schicksalswendung (Peripetie) oder Erkennung erfolgt; verwickelt dagegen diejenige, in welcher die Entwickelung vermittels Erkennung oder Schicksalswendung oder beider zugleich erfolgt. (*Λέγω δὲ ἁπλῆν μὲν πρᾶξιν, ἧς γινομένης, ὥσπερ ὥρισται, συνεχοῦς καὶ μιᾶς ἄνευ περιπετείας ἢ ἀναγνωρισμοῦ ἡ μετάβασις γίνεται· πεπλεγμένη δέ ἐστιν ἐξ ἧς μετὰ ἀναγνωρισμοῦ ἢ περιπετείας ἢ ἀμφοῖν ἡ μετάβασίς ἐστιν*). (3) Diese aber müssen aus der Composition der Fabel selbst sich als Folge ergeben, so dass aus dem, was vorhergegangen ist, ihr Eintreten als Nothwendigkeit oder doch als wahrscheinlich erfolgt; denn es macht einen grossen Unterschied, ob etwas durch das Andere oder nur nach dem Andern erfolgt (*Ταῦτα δὲ δεῖ γίνεσθαι ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου, ὥστε ἐκ τῶν προγεγενημένων συμβαίνειν ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἰκὸς γίγνεσθαι ταῦτα· διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίγνεσθαι τάδε διὰ τάδε ἢ μετὰ τάδε*).

Anmerkung. Zu § 2. *ὥσπερ ὥρισται*, näml. oben Cap. 8 § 4: *χρὴ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησίς ἐστι, μιᾶς τε εἶναι ταύτης καὶ ὅλης.* — *περιπετείας ἢ ἀναγνωρισμοῦ*, im folg. Cap. § 1 u. 2 näher erklärt.

Von der Schicksalswendung (Peripetie), der Erkennung und dem Pathos.

Cap. XI, 1—6. '(1) Die Schicksalswendung (Peripetie) ist der Umschlag der Ereignisse in ihr Gegentheil, von dem bereits oben gesprochen worden, und zwar, wie gesagt, ein solcher, der nach der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit erfolgt. (*Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν*

πραττομένων μεταβολή, καθάπερ εἴρηται· καὶ τοῦτο δὲ, ὥσπερ λέγομεν, κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον.) So z. B. kommt im 'Oedipus' Jemand in der Absicht, den Oedipus zu erfreuen und von der Furcht hinsichtlich seiner Mutter frei zu machen, und bewirkte, indem er ihm offenbarte, wer er sei, gerade das Gegentheil. Und im Lynkeus wird der Eine abgeführt um zu sterben, und Danaos folgt ihm, um ihn zu tödten; da geschah es, dass in Folge des Ganges der Ereignisse, der Letztere umkam, während der Erstere gerettet wurde. (2) Die Erkennung aber besteht, wie schon der Name anzeigt, darin, dass Unkenntniss in Kenntniss umschlägt, oder dass Freundschaft oder Feindschaft unerwartet zu Tage tritt bei Personen, deren Glück oder Unglück dadurch bedingt wird. (Ἀναγνώρισις δὲ, ὥσπερ καὶ τοὔνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὡρισμένων.) Die schönste Erkennung aber ist die, mit welcher zugleich Schicksalswendungen eintreten, wie dies z. B. im 'Oedipus' geschieht. (3) Es gibt zwar auch andere Arten der Erkennung: denn auch in Bezug auf leblose oder sonst zufällige Dinge kann das Gesagte eintreten, ebenso auch in Bezug darauf, ob Jemand etwas gethan oder nicht gethan hat; allein für die Fabel und für die (tragische) Handlung ist die vorhin bezeichnete (Erkennung) die wichtigste. (4) Denn eine solche Erkennung und Schicksalswendung wird entweder Mitleid oder Furcht zur Folge haben, und Handlungen dieser Art sind es gerade, welche nach unsrer Grundansicht die Tragödie nachzuahmen hat; auch wird gerade an derartige Ereignisse sich Glück oder Unglück knüpfen. (5) Da diese Erkennung verschiedene Personen betrifft, so gibt es Erkennungen, welche nur einseitig in Bezug des Einen zu dem Andern sind, wenn nämlich schon bekannt ist, wer die eine der Personen sei; andere dagegen, wo es nöthig ist, dass Beide einander erkennen, wie z. B. Iphigenia von Orestes erkannt wurde in Folge der Absendung des Briefes, während er seinerseits der Iphigenia noch auf eine andere Weise sich zu erkennen geben muss. (6) Hierauf also beziehen sich zwei Bestandtheile der Fabel, nämlich die Schicksalswendung (Peripetie) und die Erkennung: ein dritter aber noch das Pathos (Leidvolle, Pathetische). Von diesen (dreien) ist die Schicksalswendung und die Erkennung schon besprochen worden; Pathos aber ist eine verderbenbringende oder jammererregende Handlung (πάθος δέ ἐστι πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ

ὀδυνερά), wie z. B. wenn jemand vor unsren Augen getödtet wird, ferner heftige Körperschmerzen, Verwundungen und Anderes dergleichen.

Anmerkung. Zu § 1. *καθάπερ εἴρηται*, näml. ob. Cap. 7 § 7 und Cap. 9 § 11; vgl. E. Müller II. S. 143 ff., besond. S. 144 unten: 'Eine Peripetie findet statt, wenn eine Handlung das nicht erreicht, was sie bezweckt, eine Begebenheit nicht zu dem Ziele führt, dem sie entgegenzuführen schien, sondern gerade zu dem entgegengesetzten, nicht jeder Glückswechsel ist also eine Peripetie oder beruht auf ihr'. — *ἐν τῷ Οἰδίποδι*, nämlich in Sophokles' 'König Oedipus'; der einfache Name genügte dem griechischen Leser zum Verständniss, obgleich es mehrere Oedipustragödien von anderen Dichtern gab (selbst Aeschylus hatte eine solche gedichtet). — *ἐν τῷ Λυγκεῖ*, einem verloren gegangenen Stücke des Tragödiendichters Theodektes aus Phaselis in Lycien, Schülers des Isokrates und Plato, älteren Freundes des Aristoteles, blühte um 380 v. Chr.; er verfasste 50 Tragödien, von denen 9 dem Namen nach bekannt sind, darunter gehört der *Λυγκεύς*. Das Stück behandelt das Schicksal des Gemals der liebenden und erbarmungsvollen Danaïde Hypermnestra; Theodektes scheint derjenigen Tradition gefolgt zu sein, nach welcher Danaos durch das Rächerschwert des Lynkeus Thron und Leben verlor. — Zu §. 2. *ἡ ἐν τῷ Οἰδίποδι*, nämlich im König Oedipus V. 924 ff. — Zu §. 3. *ἡ εἰρημένη*, nämlich eine solche Erkennung, die zugleich mit einer Peripetie der betreffenden Personen (wie im Oedipus) verbunden ist; vgl. am Ende des vor. §.: *καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις ὅταν ἅμα περιπέτειαι γίνωνται, οἷον ἔχει ἡ ἐν τῷ Οἰδίποδι.* — Zu §. 5. *ἐκ τῆς πέμψως τῆς ἐπιστολῆς*, nämlich in Euripides' Iphig. Taur. V. 733 ff., wo Orestes die Schwester durch den Auftrag erkennt, den sie dem Pylades gibt, einen Brief an den ihrer Meinung nach in Griechenland befindlichen Bruder zu bestellen. — Zu §. 6. *δύο τοῦ μύθου μέρη* etc., nämlich in der verwickelten Fabel (der *πεπλεγμένη*), vgl. im vor. Cap. § 2. — *πάθος* bezeichnet hier nicht Leidenschaft, sondern äusserlich sichtbare (Körper-) Leiden und Schmerzen, auch augenblickliche Zerstörung des Lebens, gewaltsamen Tod wird der Dichter nicht anstehen dürfen zu unsrer Anschauung zu bringen, denn grade diese Leiden der Natur sind es, deren Anblick zu Mitleid und Furcht mit der unwiderstehlichsten Gewalt uns hinreisst, wenn auch an Tiefe der Eindruck, den sie auf uns machen, dem, welchen verborgene geistige Leiden hervorbringen, leicht nachstehen wird. Rhetor. II, 8, 9 ff werden die mitleiderweckenden Körperleiden aufgezählt, doch ist nicht klar, ob alle diese auch *πάθη* im Sinne der Poetik sind; die jedoch, welche als *τῶν λυπηρῶν καὶ ὀδυνηρῶν φθαρτικὰ* und *ἀναιρετικά* bezeichnet werden, sind es gewiss (nämlich *θάνατοι καὶ αἰκίαι* und *σωμάτων κακώσεις καὶ γῆρας καὶ νόσοι καὶ τροφῆς ἔνδεια*)'.

Cap. XII, 1—3. '(1) Die Theile der Tragödie die man als Arten anwenden muss, haben wir früher (Cap. 6, 7) angegeben. In Hinsicht auf ihren Umfang und ihre getrennten Bestandtheile sind es folgende: Prologos, Epeisodion, Exodos, Chorge

sang; und zwar ist der Letztere entweder ein Parodos (Einzugslied) oder ein Stasimon (Standlied): diese (beiden) werden vom Gesammtchor gesungen; von Einzelnen aber die Bühnengesänge und die Kommoi. (*Μέρη δὲ τραγῳδίας οἷς μὲν ὡς εἴδεσι δεῖ χρῆσθαι πρότερον εἴπομεν, κατὰ δὲ τὸ πόσον καί εἰς ἃ διαιρεῖται κεχωρισμένα τάδε ἐστίν· πρόλογος, ἐπεισόδιον, ἔξοδος, χορικόν, καὶ τούτου τὸ μὲν πάροδος, τὸ δὲ στάσιμον, κοινὰ μὲν ἁπάντων ταῦτα· ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς καὶ κόμμοι.*) 2) Der Prolog (Voract) ist der ganze Theil der Tragödie, der dem Einzuge des Chors voraufgeht; das Epeisodion der ganze Theil der Tragödie, welcher zwischen ganzen Chorliedern mitteninne liegt; die Exodos der ganze Theil der Tragödie, nach welchem kein Chorlied mehr folgt. Von der Chorpartie heisst Parados (Einzugslied) der erste Vortrag des ganzen Chors, Stasimon (Standlied) aber ein Chorgesang, der keine Anapästen und Trochäen hat; der Kommos endlich ein gemeinschaftlicher Klagegesang des Chors und der Schauspieler auf der Bühne. (*Ἔστιν δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου, ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ μεταξὺ ὅλων χορικῶν μελῶν, ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος· χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἡ πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ, στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου, κόμμος δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς*). (3) Die Theile der Tragödie, die man (als Arten) anwenden muss, haben wir oben angegeben; die Theile aber nach dem Umfange und ihren getrennten Bestandtheilen sind die eben genannten.'

Anmerkung. Zu §. 1. *πρότερον εἴπομεν*, nämlich oben Cap. 6. §. 7 ff.: *ἀνάγκη οὖν πάσης τραγῳδίας μόρη εἶναι ἕξ, καθ' ὃ ποιά τις ἐστὶν ἡ τραγῳδία· ταῦτα δ' ἐστὶ μῦθος καὶ ἦθη καὶ λέξις καὶ διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία* etc. — *κατὰ δὲ τὸ ποσὸν . . πρόλογος* etc. Ausführlicheres über diese Theile der griechischen Tragödie s. bei Witzschel in Pauly's Real-Encycl. VI, 2. S. 2057 ff.—Zu §. 2. *πρόλογος . . τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου*, vgl. Rhetor. 3, 14, 1: *Τὸ μὲν οὖν προοίμιόν ἐστιν ἀρχὴ λόγου, ὅπερ ἐν ποιήσει πρόλογος καὶ ἐν αὐλήσει προαύλιον· πάντα γὰρ ἀρχαὶ ταῦτ' εἰσι καὶ οἷον ὁδοποίησις τῷ ἐπιόντι* ('gleichsam Anbahnung zu dem was folgt'). — *ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου*, d. i. keine anapästischen Systeme und keine trochäischen Tetrameter hat, weil diese nämlich nicht gesungen, sondern nur gesprochen wurden.

Von der Composition der Fabel.

Cap. XIII, 1—7, '(1) Wornach man aber bei der Composition der Fabel zu streben, und wovor man sich dabei zu

hüten hat, und wodurch die Aufgabe der Tragödie gelöst werden kann, davon wird nunmehr nach dem bisher Gesagten zu handeln sein. (2) Da die Compositon der schönsten Tragödien nicht eine einfache, sondern eine verwickelte sein muss, und zwar eine nachahmende Darstellung von furcht- und mitleiderweckenden Ereignissen — denn darin liegt das Eigenthümliche dieser Art von Darstellungen, — so ist zunächst offenbar, dass der darzustellende Schicksalswechsel nicht darin bestehen darf, dass die Tugendhaften aus Glück in Unglück gerathen — denn das erregt nicht Furcht und nicht Mitleid, sondern Abscheu — auch nicht darin, dass die Lasterhaften aus Unglück zum Glücke gelangen, denn dies ist das Untragischste von Allem, weil es keines der Momente enthält, auf die es ankommt: es ist nämlich weder unsrer Liebe zur Menschheit gemäss, noch erregt es unser Mitleid oder unsre Furcht — auch nicht darin, dass ein durchaus schlechter Mensch aus Glück in Unglück stürze — denn eine solche Composition hätte zwar das, was die Liebe zur Menschheit fordert, aber würde weder Mitleid doch Furcht erwecken, da das Eine, das Mitleid, sich auf den unverdient Leidenden, das andre, die Furcht auf Unsresgleichen bezieht, so dass jener Fall weder mitleid- noch furchterregend sein kann. (3) Es bleibt also nur der zwischen diesen Beiden in der Mitte Stehende übrig; ein Solcher aber ist der, welcher weder durch Tugend und Gerechtigkeit hervorragt, noch auch durch Schlechtigkeit und Bosheit ins Unglück geräth, sondern durch irgend einen Fehltritt; und zwar ein Mann aus der Zahl derer, welche sich in hohem Ansehen und Glück befinden, z. B. ein Oedipus, ein Thyestes und überhaupt hervorragende Männer aus solchen Geschlechtern. (4) Demgemäss muss die wohlcomponirte Fabel einen einfachen und nicht, wie Einige meinen, einen doppelten Ausgang haben; und sie muss nicht einen Umschlag in Glück aus Unglück, sondern im Gegentheil aus Glück in Unglück enthalten, und zwar nicht in Folge von Bosheit, sondern in Folge eines grossen Fehltritts, den ein Mann von der oben bezeichneten Art oder ein Solcher, der eher besser als schlechter ist, begeht. (5) Einen Beleg hierfür liefert auch die Geschichte der Tragödie. Anfangs nämlich pflegten die Dichter alle ihnen gerade vor die Hand kommenden Fabeln eine nach der andern zu behandeln. Jetzt aber hält sich die Composition der schönsten Tragödien an wenige Häuser (Geschlechter), wie an Alkmäon, Oedipus, Orestes, Meleager, Thyestes, Telephus und andre Personen, die

das Schicksal traf, Schreckliches zu leiden oder zu vollbringen. (6) Die Tragödie also, die nach den Gesetzen der tragischen Kunst die schönste ist, beruht auf dieser Gestaltung der Fabel. Daher irren diejenigen, welche das Nämliche dem Euripides zum Vorwurf machen, dass er in seinen Tragödien auf diese Weise verfährt und viele derselben unglücklich enden lässt: denn dies ist, wie gesagt, das Richtige. Der grösste Beweis dafür ist, dass bei der Bühnendarstellung und in den Kunstwettkämpfen derartige Stücke, wenn sie gut dargestellt werden, als die tragischsten erscheinen, und Euripides, wenn er auch alles Uebrige nicht gut ordnet, als der tragischste Dichter erscheint. (7) Den zweiten Rang aber nimmt die von einigen für die beste gehaltene Composition ein, die einen doppelten Ausgang hat, wie die Odyssee, und für die Besseren in entgegengesetzter Art als für die Schlechteren endet. Sie gilt gegenwärtig für die erste wegen der Schwäche der Zuschauer, von welchen die Dichter sich bestimmen lassen und deren Wünschen sie nachkommen. Diese Lust ist aber nicht diejenige, welche man von der Tragödie fordern darf, sondern sie gehört mehr in den Bereich der Komödie: denn mögen dort die Personen in der Fabel die heftigsten Feinde sein, wie Orestes und Aegisthus, so treten sie doch am Ende des Stückes als gute Freunde ab, und keiner wird von einem andern ums Leben gebracht.'

Anmerkung. Zu §. 2. *οὔτε γὰρ φιλάνθρωπον*, 'philanthropisch, 'der Liebe zur Menschheit entsprechend', welche verlangt, dass es den Guten wohl gehe, die Bösen aber ihre verdiente Strafe erleiden. — Zu §. 4. *μῦθον ἁπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν ὥσπερ τινές φασι*, vgl. oben Cap. 8 §. 1: *μῦθος δ' ἐστὶν εἷς* etc. u. Stahr zu uns. St.: Aristoteles fordert hier ausser der Einheit der Fabel auch Einheit des Interesses, daher er der tragischen Fabel mit einfachem Ausgange, mit der Einen Schicksalswandlung (*μεταβολή*) des Helden aus Glück in Unglück den Vorzug gibt vor der tragischen Fabel mit doppeltem Ausgange, in welcher die eine Partei durch verdientes Unglück bestraft und die andre durch verdientes Glück belohnt wird. (Beispiel Odysseus und die Freier in der Odyssee.) Die letztere Art der Fabel mit doppeltem Ausgange hatten andre Aesthetiker, die wir nicht mehr kennen, empfohlen, und gegen sie ist die Polemik des Philosophen gerichtet. Wir sehen also, dass die Theorie der Tragödie schon vor Aristoteles in der griechischen Literatur vielfach behandelt worden war. — *Μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν μεγάλην* etc. vgl. Ueberweg zu d. St.: der tragische Held soll nicht völlig unschuldig sein, weil es unser menschliches Gefühl verletzen würde, wenn das schlimme Geschick einen völlig Schuldlosen erfasste, der ihm unantastbar sein sollte. Aber ebensowenig soll das tragische Leiden eine Abstrafung für Verbrechen sein, die auf einer gemeinen und schlechten Gesinnung beruhen; der tragische Dichter hat

nicht die Function des Criminalrichters nachzubilden. Eine Verfehlung, ein Irrthum, eine Schuld lässt den Helden dem Geschick verfallen, aber während er durch das Leiden abbüsst, was ihm von menschlicher Fehlbarkeit, Schwäche, Einseitigkeit und Verkehrtheit anhaftet, bewährt er noch viel mehr in demselben und durch dasselbe das Tüchtige und Edle, das in seiner Gesinnung liegt, und an den Contrast zwischen dieser Gesinnung und dem in solcher Schwere nicht verdienten Leid knüpft sich eben das echte, tragische Mitgefühl. Den zweifachen Ausgang (für die Guten zum Glück, für die Bösen zum Unglück), den Manche nach pädagogischer und criminalistischer Analogie für den schönsten erklärten, hält Aristoteles mit Recht für weniger dem Wesen der Tragödie entsprechend; denn die Freude an dem Guten und Edlen als solchen wird durch die Mithineinziehung einer Belohnung und Bestrafung mittels sinnlicher Güter und Uebel beeinträchtigt.

Ueber die Erregung von Furcht und Mitleid.

Cap. 14, 1—10. (1) Furcht und Mitleid lässt sich zwar durchs Gesicht (durch die Wirkung aufs Auge) erregen; es kann aber auch aus der Verknüpfung der Begebenheiten selbst entspringen, welches letztere vorzüglicher, und die Weise des bessern Dichters ist. Denn die Fabel muss so eingerichtet sein, dass sie, auch ungesehen, den, der den Verlauf ihrer Begebenheiten blos anhört, zu Mitleid und Furcht über diese Begebenheiten bringt; so wie die Fabel des Oedipus, die man nur anhören darf, um dazu gebracht zu werden. (2) Diese Absicht aber durch das Gesicht erreichen wollen, erfordert weniger Kunst, und ist deren Sache, welche die Vorstellung des Stücks übernommen. (*Ἔστιν μέν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γίγνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον· τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνώτερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν*). Die Dichter aber, welche durch den Anblick (durch die Wirkung aufs Auge) nicht das Furchtbare, sondern das Staunenerregende zu bewirken suchen, haben nichts mehr mit der Tragödie gemein: denn nicht jegliche Lust soll man von der Tragödie verlangen, sondern die ihr eigenthümliche. (*Οἱ δὲ μὴ τὸ φοβερὸν διὰ τῆς ὄψεως ἀλλὰ τὸ τερατῶδες μόνον παρασκευάζοντες οὐδὲν τραγῳδίᾳ κοινωνοῦσιν· οἰ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ὑπὸ τραγῳδίας ἀλλὰ τὴν οἰκείαν.*) (3) Da nun der Dichter die aus Mitleid und Furcht vermittels der nachahmenden Darstellung hervorgehende Lust bereiten soll, so

ist offenbar, dass dies in die Begebenheiten hineingedichtet werden muss. (4) Welche Begebenheiten aber furchtbar und welche mitleidswerth erscheinen, ist jetzt zu bestimmen. Nothwendig müssen zunächst Handlungen dieser Art entweder von Freunden gegen Feinde, oder von Feinden gegen Feinde, oder von Personen, die keines von beiden sind, gegen einander verübt werden. Wenn nun der Feind dem Feinde Uebles zufügt, so liegt hierin nichts Mitleiderweckendes, weder während der Ausübung der That noch beim Bevorstehen derselben, ausser hinsichtlich des Leidens an sich (ausser dem Gefühl, welches das Unglück selbst erregt). Ebenso wenn die Personen weder Freunde noch Feinde sind. Wenn aber unter Befreundeten Leidvolles verübt wird, z. B. wenn der Bruder den Bruder oder der Sohn den Vater oder die Mutter den Sohn oder der Sohn die Mutter tödtet oder zu tödten beabsichtigt, und sonst etwas der Art thut, so sind das Stoffe, die der Dichter suchen muss. (5) Die überlieferten Fabeln nun darf man zwar nicht aufheben (zerstören), ich meine z. B. (daran nicht ändern), dass Klytämnestra von der Hand des Orestes und Eryphyle von der Hand des Alkmäon stirbt; aber der Dichter muss selbst Neues erfinden und von dem Ueberlieferten einen schönen Gebrauch machen. (6) Was wir aber unter 'schön' verstehen, wollen wir deutlicher erklären. Es kann nämlich die Handlung so geschehen, wie die alten Dichter sie geschehen liessen, dass die Handelnden wissen, was, und die Personen kennen, an denen sie es thun, gleichwie auch Euripides die Medea ihre Kinder tödten lässt. Es kann aber die Handlung auch so geschehen, dass die Handelnden die schreckliche That unwissentlich verüben und erst hinterher die Verwandtschaft erkennen, wie Sophokles' Oedipus, wo freilich die That ausserhalb des Dramas liegt; sie geschieht aber auch in der Tragödie selbst, z. B. der Alkmäon des Astydamas oder der Telegonus im verwundeten Odysseus (7) Es gibt aber noch einen dritten Fall, dass man nämlich unwissentlich eine unheilvolle That zu verüben im Begriffe ist und noch vor der That zur Erkenntniss kommt. Ausser diesen Fällen gibt es keine. Denn nothwendig vollbringen die Handelnden die That oder vollbringen sie nicht; und ebenso wissen sie entweder, wass sie thun, oder sie wissen es nicht. Mit Wissen aber im Begriffe sein zu thun und es doch nicht thun, ist am wenigsten befriedigend: denn das Grässliche bleibt und ist doch nicht tragisch, weil die That fehlt. Darum dichtet auch Niemand auf

diese Art, einige seltne Fälle ausgenommen, wie z. B. in der Antigone Hämon den Kreon (tödten will, aber nicht tödtet). Dem zunächst steht der Fall, dass der Handelnde die That (mit Wissen) vollbringt. (8) Besser aber ist, dass der Handelnde die That unwissentlich verübt, nach der Ausführung aber dieselbe erkennt; denn einerseits bleibt das Grässliche fern, andrerseits wirkt die spätere Erkenntniss erschütternd. (9) Das Beste ist das zuletzt Erwähnte, ich meine einen solchen Fall, wie im Kresphontes Merope ihren Sohn tödten will, aber nicht tödtet, nachdem sie ihn erkannt hat, und in der Iphigenia die Schwester den Bruder, und in der Helle der Sohn seine Mutter, die er auszuliefern im Begriffe ist, als solche erkennt. (10) Aus diesem Grunde haben es, wie bereits gesagt worden, die Tragödien nur mit wenigen Geschlechtern zu thun. Denn indem die Dichter Stoffe suchten, kamen sie, nicht durch Kunst, sondern durch Zufall darauf, in ihren tragischen Fabeln solche Wirkungen hervorzubringen. Sie sind also gezwungen, sich in allen solchen Häusern einzufinden, in welchen solche Leidensgeschicke sich zugetragen haben.

Hiermit ist denn über die Composition der Begebenheiten und wie die tragischen Fabeln beschaffen sein müssen, zur Genüge gehandelt worden.'

Anmerkung. Zum Inhalte dieses Capitels vgl. Lessings Dramat. 37—40. Stück, im 7. Bd. S. 164 ff. — Zu §. 1. *ἐκ τῆς ὄψεως*, vgl. oben Cap. 6 §. 19: *ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνώτατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς*; vgl. Lessing's Dramat. 80. Stück, 7. Bd. S. 361 ff. — Zu §. 4. *πλὴν κατ' αὐτὸ τὸ πάθος*, nämlich das Leiden dessen, der getödtet wird. — Zu §. 6. *ὁ Ἀλκμαίων ὁ Ἀστυδάμαντος*, die tragischen Dichter Astydamas, Vater und Sohn, aus Athen; der Aeltere war Sohn des Tragödiendichters Morsimos und einer Schwester des Aeschylus, einer der fruchtbarsten Tragödiendichter (er soll 240 Stücke verfasst haben, mit welchen er im Ganzen fünfzehnmal den Sieg davon trug). Besonders erwähnt werden von ihm *Παρθενοπαῖος*, *Ἕκτωρ*, *Ἀλκμαίων*, *Ναύπλιος* und ein Satyrspiel *Ἑρμῆς*; vgl. Bernhardy II, 2. S. 63 ff.; Bode III, S. 539 ff. — *ὁ Τηλέγονος ὁ ἐν τῷ Τραυματίᾳ Ὀδυσσεῖ*, Telegonus, der nachhomerischen Sage zufolge Sohn des Odysseus und der Kirke, wurde von dieser ausgesandt, um den Vater zu suchen, auf Ithaka aber als Räuber von Odysseus und Telemach angegriffen, bei welchem Kampfe er den Odysseus tödtete, ohne ihn als seinen Vater erkannt zu haben. Es ist ungewiss, ob an unsrer Stelle eine Tragödie des Chaeremon (s. oben zu Cap. 1 §. 9) oder des Sophokles gemeint ist. — Zu §. 9. *ἐν τῷ Κρεσφόντῃ*, einer Tragödie des Euripides, von welcher nur noch eine Anzahl Bruchstücke erhalten sind. Die Fabel dieser Tragödie war folgende: der Heraklide Kresphontes, dem bei der Theilung des Peloponnesos unter die Herakliden Messenien zugefallen war, wurde später nebst seinen beiden ältesten Söhnen in einem Aufstande getödtet; der

jüngste Sohn (nach Pausanias Aegyptus, nach Euripides Telephontes) wurde nach dem Auslande zu einem Gastfreunde gerettet. Polyphontes, ebenfalls aus dem Geschlechte der Herakliden, bemächtigte sich der Regierung von Messenien und zwang die Gemalin des gemordeten Kresphontes, Merŏpe, Tochter des arkadischen Königs Kypselus, zur Ehe mit ihm. Als der zum Mann herangewachsene Sohn der Merope in der Absicht, an Polyphontes seinen Vater zu rächen, nach Messenien unter falschem Namen und mit dem Vorgeben, einer der Mörder des Kresphontes zu sein, zurückkehrte, wollte Merope ihn mit eigner Hand tödten und erhob schon das Beil gegen ihn, als sie noch vor vollendeter That durch das Hinzutreten des alten Dieners in dem Fremden den Sohn erkennt, und beide nehmen nun vereint Rache an dem Mörder seines Vaters und ihres ersten Gemals. — *ἐν τῇ Ἑλλῃ*, einer nur hier erwähnten Tragödie. — Zu §. 10. *ὅπερ πάλαι εἴρηται*, näml. im vor. Cap. §. 5: *νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλισται τραγῳδίαι συντέθενται.*

Von der Charakterzeichnung.

Cap. XV, 1—9. (1) Hinsichtlich der Charaktere muss man vier Dinge zu erreichen suchen. Das Erste und Vornehmste ist, dass die Charaktere gut seien. (*Ἓν μὲν καὶ πρῶτον ὅπως χρηστὰ ᾖ*). Die tragische Person wird Charakter haben, wenn, wie schon gesagt worden, die Rede oder die That eine bestimmte Absicht offenbart; einen guten (Charakter), wenn die Absicht eine gute ist. Solch guter Charakter findet sich bei jeder Menschenklasse: denn auch ein Weib kann sittlich gut sein, und ebenso ein Sklave, obgleich der Charakter des Weibes vielleicht tiefer steht, der des Sklaven überhaupt schlecht ist. *Ἔστιν δὲ ἐν ἑκάστῳ γένει· καὶ γὰρ γυνή ἐστιν χρηστὴ καὶ δοῦλος, καίτοι γε ἴσως τούτων τὸ μὲν χεῖρον τὸ δὲ ὅλως φαῦλόν ἐστιν*). (2) Das Zweite ist das Angemessene. (*Δεύτερον δέ τὰ ἁρμόττοντα.*) Es gibt z. B. einen tapfern Charakter, aber es ist für ein Weib nicht angemessen, tapfer oder gewaltig zu sein. (3) Das Dritte ist die Gleichartigkeit (Uebereinstimmung mit der historischen Ueberlieferung) (*Τρίτον δέ τὸ ὅμοιον*): denn dies ist noch etwas Anderes als die Forderung, den Charakter, wie gesagt, gut und angemessen zu schildern. (4) Das vierte ist das Consequente (*Τέταρτον δέ τὸ ὁμαλόν*). Denn selbst (wenn der nachgeahmte Charakter ungleich ist und eben darin sein Wesen besteht, muss gleichwol die Inconsequenz selbst sich consequent bleiben. (*κἂν γὰρ ἀνώμαλός τις ᾖ ὁ τὴν μίμησιν παρέχων καὶ τοιοῦτον ἦθος ὑποτιθεὶς, ὅμως ὁμαλῶς ἀνώμαλον δεῖ εἶναι*). (5) Ein Beispiel von unnöthiger Schlechtigkeit des Charakters ist der Menelaos im Orestes (des Euripides), von Unangemessenem und Unpassendem die Klage des

Odysseus in der Skylla (des Euripides) und die lange Rede der Melanippe, von Inconsequenz endlich die Iphigenia in Aulis: denn die um ihr Leben Flehende gleicht gar nicht der Spätern. (6) Man muss aber in der Charakterzeichnung, gerade wie in der Verknüpfung der Handlungen, stets entweder das Nothwendige oder das Wahrscheinliche aufsuchen, so dass gemäss der Nothwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit ein solcher Mensch Solches sage, und gemäss der Nothwendigkeit Dieses nach Jenem geschehe. (7) Nun ist offenbar, dass auch die Lösung des Knotens der Fabel aus der Fabel selbst hervorgehen muss und nicht so erfolgen darf wie in der Medea durch Maschinerie, und wie in der Ilias in der Abfahrtscene. Vielmehr ist die (Götter-) Maschinerie nur für das ausserhalb der Handlung Liegende anzuwenden, das der vorangegangenen Zeit angehört und von Menschen nicht gewusst werden kann, oder in der Zukunft liegt und der Vorhersagung und Verkündigung bedarf. Denn den Göttern schreiben wir ja Allwissenheit zu. In den Begebenheiten selbst aber darf nichts Vernunftwidriges sein, und wenn dennoch, so muss es ausserhalb der Tragödie liegen, wie z. B. im Oedipus des Sophokles.

(8) Da ferner die Tragödie nachahmende Darstellung von Besseren ist, so müssen wir es den guten Malern nachthun, welche, während sie die individuelle Gestalt wiedergeben, dieselbe zugleich verschönern. So muss auch der Dichter, wenn er Zornmüthige und Leichtsinnige und andere Charaktere zeichnet, dieselben dennoch als tüchtige Menschen darstellen; wie als ein Beispiel des unbeugsamen Starrsinns Agathon und Homer den Achilleus dargestellt haben.

(9) Diese Punkte also muss man beachten und ausserdem noch die für die Dichtkunst aus der Nothwendigkeit unmittelbar fliessenden Wahrnehmungen. Denn auch hinsichtlich dieser kann man vielfach fehlen. Doch ist darüber in den herausgegebenen Untersuchungen zur Genüge gehandelt worden.'

Anmerkung. Zu §. 1. *ὅπως χρηστὰ ᾖ*, vgl. oben Cap. 2 §. 4 u. Cap. 13 §. 1—4. Es handelt sich bei diesen Erfordernissen stets nur um den sittlichen Charakter des Helden, der Hauptperson oder der Hauptpersonen der Tragödie. — *ὥσπερ ἐλέχθη*, näml. oben Cap. 6 §. 17. — Zu §. 3. *ὥσπερ εἴρηται*, näml. Cap. 9 §. 6 vgl. mit Cap. 14 §. 5. — Zu §. 4. *τὸ ὁμαλόν*, die Gleichartigkeit, Consequenz; vgl. Hor. A. P. 119—127 u. Vischer Aesth. 2, 196: 'Stetige Einheit mit sich ist das Hauptmerkmal des Charakters im Drama. Aristoteles fordert namentlich die Consequenz und wäre es auch die Consequenz der

Inconsequenz (die Stetigkeit der Unstetigkeit)'. — Zu §. 5. *οἷον ὁ Μενέλαος* etc., die in diesem §. erwähnten Tragödien sind sämmtlich euripideïsche, auch die sonst nicht bekannte *Σκύλλη*. — *οἷον ὁ Μενέλαος ὁ ἐν τῷ Ὀρέστῃ*, vgl. unten Cap. 25 §. 19. — *ἡ τῆς Μελανίππης ῥῆσις*, nämlich die physiologisch-philosophische Rede der Melanippe, Tochter des Chiron, in welcher sie den Abscheu gegen Wunder- und Missgeburten als ein unvernünftiges Vorurtheil darstellt, vgl. Dion. Hal. Rhetor. p. 103. — *ἡ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια*, der Tadel der Inconsequenz bezieht sich namentlich auf die Verse 1221—1252 verglichen mit V. 1358—1401. — Zu §. 6. *ἐν τῇ τῶν πραγμάτων συστάσει*, s. oben Cap. 7 §. 7; Cap. 9 §. 1. — Zu §. 7. *ἐν τῇ Μηδείᾳ*, nämlich die Flucht der Medea durch die Luft auf dem geflügelten Drachenwagen des Helios (Eurip. Med. 1264 u. 1288). — *ἐν τῇ Ἰλιάδι*, näml. der sogen. ‚kleinen Ilias' (unten Cap. 23 §. 3: *ὁ ποιήσας τὴν μικρὰν Ἰλιάδα*, s. Trienn. II. Abth. S. 100). Nach Anderen bezieht sich die Stelle auf Hom. Il. 2, 155 ff. — Zu §. 8. *Ἀγάθων*, der Tragödiendichter, s. oben zu Cap. 9 §. 7. — Zu §. 9. *ἐν τοῖς ἐκδεδομένοις λόγοις*, wahrscheinlich in dem verloren gegangenen Werke *Περὶ ποιητῶν*.

Von den Arten der Erkennung.

Cap. XVI, 1—8. '(1) Was die Erkennung sei, ist oben (Cap. 11, 2) gesagt worden. Von den verschiedenen Arten der Erkennung aber ist die erste und am wenigsten kunstgemässe, und deren sich gleichwol die Dichter aus Geistesarmut am meisten bedienen, die Erkennung durch äussere Kennzeichen. (2) Solche sind theils angeboren, z. B. 'die Lanze, die Erdgeborne tragen', oder: 'die Sterne', deren Karkinos in seinem Thyestes erwähnt; theils erworben, und diese sind wiederum entweder körperliche, wie z. B. Narben, oder ganz äusserliche, wie Halsbänder, oder wie die Erkennung durch die Wanne in der Tyro. (3) Aber auch von solchen Erkennungszeichen kann man einen bessern oder schlechtern Gebrauch machen, wie z. B. Odysseus an der Narbe auf andre Weise von der Amme, auf andre vom Sauhirten erkannt wird. Die um der Beglaubigung willen geschehenden Erkennungen und alle anderen der Art sind unkünstlerischer, dagegen die durch eine Schicksalswendung bestimmte, wie die in der ‚Niptra, besser. (4) Die zweite Art von Erkennungen sind die vom Dichter erfundenen, welche eben deswegen unkünstlerisch sind; wie z B. Orestes in der Iphigenia dieser zu erkennen gibt, dass er Orestes sei; sie selbst nämlich wird von ihm erkannt durch den Brief; er aber sagt es selbst, was doch nur der Wille des Dichters ist und nicht der Gang der Ereignisse. Daher kommt dies dem vorhin bezeichneten Fehler nahe: denn er (Orestes) hätte ja ebenfalls einige Kennzeichen an sich tragen können. Ebenso

ist es in Sophokles' Tereus mit 'des Gewebes Stimme'. (5) Die dritte Art der Erkennung ist die durch Erinnerung, indem jemand beim Anblick eines Gegenstandes irgend eine Empfindung äussert, wie die Erkennung in den Kypriern des Dikaiogenes, wo der Held beim Anblicke des Gemäldes weinte, und die Erkennung bei der Alkinoos-Erzählung, wo der Held, als er den Chorspieler hörte, in Folge der Erinnerung an das Vergangene in Thränen ausbrach, woran beide erkannt wurden. (6) Die vierte Art der Erkennung ist die durch eine Schlussfolge, wie z. B. in den Choëphoren (Elektra also schliesst): Ein mir Aehnlicher ist hiehergekommen; mir ähnlich aber ist Niemand als Orestes: also ist Orestes angekommen. Ferner beim Sophisten Polyeides die Erkennung des Orestes durch Iphigenia; denn es ist ganz natürlich, dass Orestes schloss: seine Schwester sei geopfert worden, und so werde auch er geopfert. Ebenso im Tydeus des Theodektes: er sei gekommen, seinen Sohn zu finden und müsse jetzt selbst umkommen; und die Erkennung in den Phiniden, wo diese beim Anblick des Ortes auf ihr Schicksal schliessen, dass hier ihnen zu sterben bestimmt sei, weil sie hier ausgesetzt worden waren. (7) Es gibt aber auch eine falsche Erkennung in Folge eines Trugschlusses wie z. B. im 'Trugboten Odysseus'. Dieser sagt nämlich, der Andre werde den Bogen erkennen, den er doch nicht gesehen hatte, und macht daher den Fehlschluss, als ob Jener ihn an demselben erkennen werde. (8) Von allen die beste Erkennung ist die aus dem Entwickelungsgange der Ereignisse selbst, indem die Ueberraschung aus dem Wahrscheinlichen entspringt, wie z. B. in Sophokles' Oedipus; und so auch in der Iphigenia, weil es der Wahrscheinlichkeit gemäss ist, dass sie einen Brief mitzugeben wünscht. Denn nur solche Erkennungen erfolgen ohne willkührlich erdichtete Zeichen und ohne Halsbänder. Die zweitbeste aber ist die durch Schlussfolgerung.'

Anmerkung. Zu §. 1. *εἴρηται πρότερον*, näml. oben Cap. 11 §. 2. — §. 2. *Λόχγην ἣν φορεῦσι Γηγενεῖς*, Vers eines unbekannten Dichters aus einer dem thebäischen Mythos entnommenen Tragödie. Die 'Erdgebornen' aus Kadmos' Drachenzähnen entsprossen, trugen das Muttermal eines Speers am Leibe. — *ἀστέρας*, die 'Sterne' waren vermuthlich Muttermale auf der Schulter der Nachkommen des Pelops. — *Καρκίνος* (auch *Καρκῖνος* betont), der Jüngere, ein mittelmässiger Tragödiendichter, blühte um 380 v. Chr., vgl. Bernhardy II, 2 S. 57 ff. — *ἐν τῇ Τυροῖ*, einer verloren gegangenen Tragödie des Sophokles. Tyro, Tochter des Salmoneus, Tyrannen von Thessalien und später von Elis, setzte die Zwillinge, die sie von Poseidon geboren, am Ufer des Enipeus in einer

kahnartigen Wanne aus, die vom Flusse fortgeführt wurde — §. 3. *Ὀδυσσεὺς διὰ τῆς οὐλῆς .. ὑπὸ τῆς τροφοῦ*, Oyss. 19, 386–475. — *ὑπὸ τῶν συβοτῶν*, ib. 21, 207—227. — *αἱ δὲ ἐκ περιπετείας .. βελτίους*, vgl. oben Cap. 11 §. 2: *καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἅμα πεδιπέτειαι γίνωνται.* — *ἐν τοῖς Νίπτροις*, 'Abwaschungen', 'beim Baden', Od. 19, 386 ff. — §. 4. *τῆς κερκίδος φωνή*, dichter. Bezeichnung der Mittheilung, welche Philomele ihrer Schwester Prokne von dem durch Tereus an ihr begangenen Frevel vermittels des denselben darstellenden Kunstgewebes macht. — §. 5. *διὰ μνήμης* etc., nämlich indem er an der durch die Erinnerung erzeugten Gemüthsbewegung von Anderen erkannt wird. — *ἐν Κυπρίοις τοῖς Δικαιογένους*. Dicaeogenes, Tragödien- und Dithyrambendichter, vielleicht Zeitgenoss des Agathon, wegen seiner *Κύπριοι* und *Μήδεια* mehrmals erwähnt; vgl. Bernhardy II. 2. S. 62 ff. Nach Welckers Vermuthung wurde Teukros an der Rührung, die ihn beim Anblick des Bildes seines Vaters Telamon ergriff, von seinem Bruderssohne Eurysakes erkannt. — *ἐν Ἀλκίνου ἀπολόγῳ*, Od. 8, 521 ff.; 9, 1 ff. — §. 6. *ἐν Χοηφόροις*, Aeschyl. Choëph. 161—231. — *ἡ Πολυείδου τοῦ σοφιστοῦ*, Tragödien- und Dithyrambendichter, auch Maler und Musiker, um 400 v. Chr., vgl. Bernhardy II, 1. S. 756. — *Θεοδέκτου*, s. oben zu Cap. 11 §. 1. — *ἐν τοῖς Φινείδαις*, den Töchtern des Phineus; der Verfasser sowie der Inhalt dieser Tragödie ist unbekannt. — Zu §. 7. *ἐν τῷ Ὀδυσσεῖ τῷ ψευδαγγέλῳ*, auch über diese Tragödie ist nichts Näheres bekannt; aus dem Zusammenhange lässt sich nur vermuthen, dass die irrige Voraussetzung des Odysseus, sein Bogen sei dem, von welchem er einst als Odysseus erkannt werden wollte, bekannt, und er selbst werde dadurch erkannt werden, ihn veranlasste, allerlei Ausflüchte zu suchen, an welchen gerade der Andere ihn als Odysseus erkannte. — §. 8. *ἐν τῷ Σοφοκλέους Οἰδίποδι*, vgl. oben Cap. 14 §. 6. — *τῇ Ἰφιγενείᾳ*, nämlich der taurischen Iphigenia des Euripides.

Von der Gestaltung der Fabel im Geiste des Dichters.

Cap. XVII, 1—5. '(1) Man muss aber die Fabeln so componiren und in der sprachlichen Darstellung so gestalten, dass man sich selbst Alles möglichst (leibhaftig) vor das Auge treten lässt: denn nur so, wenn der Dichter Alles mit möglichster Deutlichkeit sieht, wie wenn er selbst bei den Ereignissen zugegen gewesen wäre, möchte er das Angemessene finden und sich möglichst wenig über das Gegentheil (das Unangemessene) täuschen. Einen Beweis dafür liefert das, was dem Karkinos zum Vorwurf gemacht wurde; sein Amphiaraos war nämlich aus dem Tempel zurückgekehrt, was dem Zuschauer unbekannt geblieben war; darum fiel das Stück bei der Aufführung durch, weil die Zuschauer dies übel vermerkten. (2) Soviel wie möglich soll der Dichter sich in die Stimmungen seiner Personen hineinversetzen; denn am Ueberzeugendsten stellen kraft derselben Naturbeschaffenheit diejenigen dar, welche die betreffenden Gefühle selbst hegen; der Erregte stellt den Erregten, der Erzürnte den Zürnenden am Wahrsten dar.

Daher ist die Poesie theils Sache des Genies, theils des Begeisterten: denn von diesen Beiden besitzt der letztere die Gabe, sich leicht in alle möglichen Stimmungen zu versetzen, der Erstere aber die der Erforschung (*διὸ εὐφυοῦς ἡ ποιητικὴ ἐστιν ἢ μανικοῦ· τούτων γὰρ οἱ μὲν εὔπλαστοι οἱ δὲ ἐξεταστικοὶ εἰσιν*). (3) Sowol die historisch gegebenen Stoffe nun als die rein erdichteten muss der Dichter selbst während des Schaffens zunächst in ihren allgemeinen Zügen sich vor Augen stellen, und dann die Epeisodien (die einzelnen Acte) bilden und die Fabel weiter ausführen. Was ich unter 'vor Augen stellen in den allgemeinen Zügen' verstehe, dafür diene z. B. die Fabel der Iphigenia: Eine Jungfrau, welche geopfert werden sollte, aber den Augen der Opfernden spurlos entrückt und in ein fremdes Land versetzt worden war, in welchem der Brauch herrschte, alle Fremden der Göttin zu opfern, hatte diesen Priesterdienst zu verrichten. Einige Zeit später traf es sich, dass der Bruder der Priesterin dorthin kam (der Umstand, dass der Gott es ihm aus einem bestimmten Grunde befohlen, liegt ausserhalb des allgemeinen Umrisses, und zu welchem Zwecke, ausserhalb der Fabel). Dorthin gelangt und ergriffen sollte er geopfert werden, als er die Schwester erkannte, entweder, wie Euripides es darstellte, oder wie Polyeides, bei welchem Orestes der Wahrscheinlichkeit gemäss äussert, 'dass also nicht nur seine Schwester, sondern auch er selbst geopfert werden solle', und daraus erfolgt seine Rettung. (4) Hierauf erst muss der Dichter die Handlung an bestimmte Namen knüpfen und die Fabel erweiternd (in Epeisodien) ausführen, dabei aber Sorge tragen, dass die Epeisodien zur Fabel gehören, wie z. B. im Orestes der Wahnsinn, von dem er ergriffen wurde, und die Rettung vermittels der Reinigung. (5) In den Dramen müssen die Epeisodien von geringem Umfange sein, dass Epos dagegen erhält durch dieselben eine grössere Länge. Denn von der Odyssee ist die Fabel kurz: Jemand war viele Jahre von seiner Heimat abwesend, von Poseidon überwacht und allein (ohne Begleiter); unterdessen steht es in seinem Hause so, dass von Männern, die sich um seine Gattin bewarben, sein Besitzthum aufgezehrt und dem Leben seines Sohnes nachgestellt wurde, er selbst aber kommt, nachdem er viele Drangsale erduldet hat, zurück, gibt sich Einigen zu erkennen, greift die Freier an und wird selbst gerettet, während er die Feinde vernichtet. Dies ist die eigentliche Fabel, das Uebrige sind Epeisodien (Zuthaten).'

Anmerkung. Zu §. 1. *Καρκίνῳ*, s. im vor. Cap. §. 2. — *ὁ γὰρ Ἀμφιάραος ἐξ ἱεροῦ ἀνῄει* etc., Karkinos hatte nämlich den Amphiaraos vor den Augen der Zuschauer in den Tempel hineingehen lassen, ohne dass sie ihn wieder herauskommen gesehen hatten; sie mussten also annehmen, dass er sich noch im Tempel befinde. Als daher der Dichter ihn später im Verlauf der Handlung von Neuem auf der Bühne auftreten liess, war dies ein Verstoss gegen das Angemessene (*τὸ πρέπον*), den das kunstsinnige Publikum so streng rügte, dass es das Stück durchfallen liess. — Zu §. 2. *ὅσα δὲ δυνατὸν καὶ τοῖς σχήμασιν συναπεργαζόμενον* etc., hierzu bemerkt Ueberweg (S. 77 ff.): Aristoteles sagt: kraft der Naturmacht des gleichartigen Affectes stellen diejenigen sehr wahr und überzeugend dar, welche auch ihrerseits in den betreffenden Affect sich versetzt haben, indem sie diesen ideell, durch volle Hingabe an die Aufgabe der Darstellung in sich selbst nachbilden. Der Dichter muss mit der Person, welche er darstellt, fühlen, mit ihr lieben und hassen, hoffen und fürchten, Freude und Leid empfinden, er muss (um einen zunächst freilich nur auf die Darstellungsform bezüglichen Ausdruck des Plato und des Aristoteles zu gebrauchen) gleichsam die darzustellende Person selbst geworden sein, um ihre Affecte in seiner Dichtung wahrhaft und ergreifend wiederzugeben (und vom Schauspieler gilt das Gleiche). Neben dieser (affectiven) Weise, die Naturtreue zu erzielen, gibt es jedoch auch eine andre (contemplative), die mittels eines natürlichen kritischen (das Zutreffende erkennenden) Blicks durch Erfahrung und Nachdenken gewonnene Kenntniss und Einsicht; in gewissem Masse, bald mehr bald minder ausgebildet, wird diese wol stets hinzutreten müssen, da ja dem Dichter die ideelle Nachbildung des fremden Gefühls im eignen Gemüthe die Realität desselben doch niemals völlig ersetzt; aber vorwiegend wird der Eine (z. B. ein Klopstock) durch genialen Enthusiasmus, der Andre (z. B. ein Lessing) durch kritischen Blick den Erfolg erzielen. Schon Plato hat (im Phädrus) bei den Künstlern Enthusiasmus und Einsicht unterschieden, und Aristoteles unterscheidet hier in wesentlich gleichem Sinne. — Zu §. 4. *ἐν τῷ Ὀρέστῃ*, d. i. bei der Person des Orestes in der taurischen Iphigenia des Euripides. — *διὰ τῆς καθάρσεως*, d. i. durch die Reinigung des Kultusbildes der Artemis, unter deren Vorgeben Iphigenia die Rettung des Bruders bewirkt. Die betreffenden Episoden befinden sich in der gedachten Tragödie V. 270 ff. u. 1121 ff. — Zu §. 5. *παραφυλαττομένου*, 'überwacht', d. h. Poseidon hatte ihn stets im Auge, um ihn an der Heimkehr zu hindern.

Von der Schürzung und Lösung des Knotens (*δέσις καὶ λύσις*) in der Tragödie — von den Gattungen der Tragödien — vom Chor.

Cap. XVIII, 1—7. (1) Bei jeder Tragödie ist die Schürzung und die Lösung des Knotens zu unterscheiden. (*Ἔστι δὲ πάσης τραγῳδίας τὸ μὲν δέσις, τὸ δὲ λύσις.*) Was ausserhalb der Handlung liegt, öfters auch manches innerhalb derselben Liegende ist die Schürzung, das Uebrige die Lösung. Ich verstehe unter Schürzung die Partie vom Anfange bis zu dem Theile hin, welcher die Grenze bildet für den Uebergang zum Glück oder

Unglück; Lösung dagegen die Partie vom Anfange dieses Ueberganges bis zum Schlusse. (*Τὰ μὲν ἔξωθεν καὶ ἔνια τῶν ἔσωθεν πολλάκις ἡ δέσις, τὸ δὲ λοιπόν ἡ λύσις. λέγω δὲ δέσιν μὲν εἶναι τὴν ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τούτου τοῦ μέρους ὃ ἔσχατόν ἐστιν ἐξ οὗ μεταβαίνειν εἰς εὐτυχίαν . . λύσιν δὲ τὴν ἀπὸ τῆς ἀρχῆς τῆς μεταβάσεως μέχρι τέλους*). So bildet im Lynkeus des Theodektes die Schürzung alles früher (vor Anfang des Stückes) Geschehene und die Gefangennehmung des Kindes, die Lösung dagegen von der Anschuldigung des Mordes bis zum Schlusse.

(2) Gattungen der Tragödie gibt es vier, grade soviele, wie wir Bestandtheile derselben angegeben haben: die verwickelte, deren Gesammtverlauf auf Schicksalswendung und Erkennung beruht; die pathetische (erschütternde), wie z. B. die Aias- und Ixion-Tragödien; die ethische (charakterzeichnende), wie z. B. die Phthioditen und der Peleus; die mirakulöse, wie die Phorkiden und Prometheus und die im Hades spielenden Tragödien. (3) Man muss vorzüglich versuchen, alle diese Gattungen zu beherrschen, oder doch die wichtigsten und meisten, zumal bei der heutigen gehässigen Kritik gegen die Dichter, welche von dem einzelnen neuen Dichter verlangt, dass er die älteren Dichter in demjenigen besondern Bestandtheile, worin jeder sich ausgezeichnet hat, noch übertreffen soll. Auch kann man ganz richtig von einer Tragödie sagen, sie sei eine andre, oder sie sei dieselbe, ohne dabei die behandelte Fabel zum Massstabe zu nehmen, sondern indem man nur darauf Rücksicht nimmt, ob die Tragödien diese Schürzung und Lösung haben. Es gibt aber viele Dichter, welche gut schürzen, aber schlecht lösen; es müssen aber stets beide Aufgaben bewältigt werden.

(4) Ferner muss man des öfters Gesagten eingedenk sein und die Tragödie nicht zu einer epopöischen Composition machen. Epopöisch nenne ich eine solche, die viele Fabeln in sich begreift, wie wenn man z. B. die ganze Fabel der Ilias zu einer Tragödie gestaltete. Denn dort haben wegen der grossen Ausdehnung des Ganzen die Theile den angemessenen Umfang, in den Dramen aber läuft die Sache weit über die festgesetzte Theorie hinaus. (5) Beweis hiefür ist, dass alle Dichter, welche die Zerstörung Ilions in ganzer Vollständigkeit dargestellt und nicht, wie Euripides die Niobe, und nicht, wie Aeschylus, entweder durchfallen oder beim Wettkampfe sich gegen ihre Mitbewerber nicht halten, da ja selbst Agathon nur wegen dieses Fehlers durchfiel.

(6) Dagegen in den Schicksalswendungen und bei einfachen Handlungen erreichen die Dichter stets ihre Absicht mit bewundernswerthem Geschick. Denn dies ist tragisch und erweckt die menschliche Theilnahme. Dies geschieht, wenn Jemand, der klug, dabei aber schlecht ist, überlistet wird, gleichwie Sisyphus, und ein Tapferer, der aber ungerecht ist, überwunden wird. Dies ist auch der Wahrscheinlichkeit gemäss, wie Agathon sagt, 'es sei wahrscheinlich, dass Vieles auch gegen die Wahrscheinlichkeit geschehe'.

(7) Auch den Chor muss man wie einen der Schauspieler und als ein Glied des Ganzen behandeln und mitwirken lassen, nicht wie bei Euripides, sondern wie bei Sophokles; bei den späteren Dichtern haben die Chorgesänge mit der Fabel der Tragödie nicht mehr Zusammenhang als mit jeder andern Tragödie. Daher werden eingelegte Lieder gesungen, womit Agathon den Anfang gemacht hat. Was ist aber für ein Unterschied, ob man Eingelegtes singt, oder ein langes Gespräch oder einen ganzen Act aus einem Stücke in ein anderes einfügt? (*Καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ. τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ ᾀδόμενα (οὐδὲν) μᾶλλον τοῦ μύθου ἢ ἄλλης τραγῳδίας ἐστίν· διὸ ἐμβόλιμα ᾄδουσιν πρώτου ἄρξαντος Ἀγάθωνος τοῦ τοιούτου. καίτοι τί διαφέρει ἢ ἐμβόλιμα ᾄδειν ἢ εἰ ῥῆσιν ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο ἁρμόττοι ἢ ἐπεισόδιον ὅλον;*).'

Anmerkung. Zu §. 1. *τὸ μὲν δέσις τὸ δὲ λύσις* etc., vgl. hierzu E. Müller II. S. 142: In der Nothwendigkeit, dass ein Glückswechsel in jeder Tragödie sich darstelle, ist zugleich das Gesetz der Construction der Tragödie enthalten. Die Hauptsache nehmlich ist die Darstellung des Glückswechsels selbst; aber der Glückswechsel muss doch auch vorbereitet, motivirt erscheinen, Verhältnisse, Umstände, Ereignisse der verschiedensten Art weiss der Dichter durch geheime Fäden, mit denen er sie umspinnt, so untereinander zu verweben und zu verschlingen, dass ein Knoten des Geschickes sich bildet, dass in einem Punkte alles Zerstreute sich vereinigt, nach einem Punkte Alles hinzielt; so wird eine wichtige Entscheidung, eine Umwälzung des Geschickes von Jedem ungeduldig erwartet werden, jedem natürlich und nothwendig erscheinen. Freilich aber braucht die Schürzung des Knotens in ihrem ganzen Umfange nicht grade immer ein Werk des Dramas selbst zu sein, die vorbereitenden Ereignisse werden oft grossen Theils ausser und vor das Drama fallen, so dass sie im Drama selbst nur angedeutet oder etwa durch einen Gott vor dem Anfange der Handlung die Zuschauer mit ihnen bekannt gemacht werden, Letzteres dann vornehmlich, wenn sie ihrer Natur nach unbekannt, Menschenaugen verborgen sind. Dagegen muss die Lösung natürlich ganz und

vollständig in dem Drama gegeben sein, entwirren muss sich der geschürzte Knoten, das Ziel, welchem Alles auf geheimnissvollen Wegen von dem Dichter entgegengeführt wurde, muss wirklich erreicht werden, so dass wir nun Plan und Absicht in Allem, was uns früher unerklärbar war, erkennen, dass die süsse Befriedigung der Aufhellung aller Dunkelheiten uns zu Theil wird. Und nicht wunderbare übernatürliche Ereignisse, Veranstaltungen höherer Mächte müssen es sein, durch welche der Glückswechsel, der der eigentliche Zielpunkt des Dramas ist, herbeigeführt wird, nichts als das reine Ergebniss seiner Prämissen muss er sein, nothwendig und naturgemäss muss er aus der ganzen Anlage des Stückes folgen. Damit soll ihm aber doch keineswegs etwa die Natur der logischen Consequenz beigelegt werden, die Lösung ergibt sich aus der Verwickelung, aber was wäre das für ein Knoten, für eine Verwickelung, wo die Lösung schon während der Verwickelung mit Sicherheit sich voraussagen liesse; die Befriedigung der Aufhellung des Dunkeln ist es ja eben, die uns die Lösung gewähren soll. Nicht also allein solche Ereignisse, die ihre Tendenz klar zu erkennen geben, auch solche, die in Dunkel gehüllt hervortreten, ja selbst solche, die das Entgegengesetzte von dem zu sein scheinen, was sie wirklich sind, werden den Glückswechsel in der Tragödie herbeiführen können. — *ἐν τῷ Λυγκεῖ τῷ Θεοδέκτου*, über diese Tragödie und den Dichter Theodektes s. oben Cap. 11 §. 1. — Zu §. 4. *ὅπερ εἴρηται πολλάκις*, näml. oben Cap. 5 §. 4; Cap. 7 §. 5—7; Cap. 17 §. 5. — *ἐκεῖ μὲν γάρ*, näml. im Epos, in der Ilias. — Zu §. 5. *Ἀγάθων*, s. oben zu Cap. 9 §. 7. — Zu §. 6. *ὥσπερ Ἀγάθων λέγει, εἰκὸς γὰρ* etc., die Verse des Agathon lauten bei Aristot. Rhetor. 2, 24:

Τάχ' ἄν τις εἰκὸς αὐτὸ τοῦτ' εἶναι λέγοι
βροτοῖσι πολλὰ τυγχάνειν οὐκ εἰκότα,

wozu Aristoteles bemerkt: *Γίγνεται γὰρ τὸ παρὰ τὸ εἰκός· ὥστ' εἰκὸς καὶ τὸ παρὰ τὸ εἰκός*. Vgl. auch unten Cap. 25 §. 17: *εἰκὸς γὰρ καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι*. — Zu §. 7. *τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν* etc., vgl. Hor. A. P. 193 sq.:

Actoris partes chorus officiumque virile
defendat, neu quid medios intercinat actus,
quod non proposito conducat et haereat apte.

Von den Gedanken und ihrer Einkleidung.

Cap. XIX, 1—4. '(1) Ueber alle andern Punkte nun ist bereits gesprochen worden; es bleibt also nur noch übrig, vom sprachlichen Ausdruck und von den Gedanken zu reden (*λοιπὸν δὲ περὶ λέξεως καὶ διανοίας εἰπεῖν*). Was nun die Gedanken betrifft, so mag dies in der Schrift über die Rhetorik, in deren Gebiet es mehr als hieher gehört, seinen Platz finden. (2) Es ist aber unter den Gedanken alles das begriffen, was vermittels der Rede seinen Ausdruck erhalten muss. Theile desselben sind das Beweisen und das Widerlegen, das Erregen von Leidenschaften, wie Mitleid oder Furcht oder Zorn u. dgl.,

τὸ ΓΡ ἄνευ τοῦ Α συλλαβὴ καὶ μετὰ τοῦ Α, οἷον τὸ ΓΡΑ, ἀλλὰ καὶ τούτων θεωρῆσαι τὰς διαφορὰς τῆς μετρικῆς ἐστιν). — (6) Bindewort ist ein für sich bedeutungsloses Lautgebilde, welches mehre für sich bedeutsame Wörter zu einem Gesammtausdrucke zwar nicht nothwendig verschmilzt, aber diese Verschmelzung derselben auch nicht hindert, und welches seine natürliche Stelle am Anfange oder am Ende oder auch inmitten eines Satzes hat, aber nicht passend zu Anfange eines für sich allein stehenden Satzes, wie z. B. μέν, ἤτοι, δέ. Oder: ein bedeutungsloses Lautgebilde, welches aus mehreren Sprachlauten, welche eine bestimmte Bedeutung haben, einen einheitlichen Sprachlaut mit bestimmter Bedeutung hervorbringt. (Σύνδεσμος δέ ἐστιν φωνὴ ἄσημος ἣ οὔτε κωλύει οὔτε ποιεῖ φωνὴν μίαν σημαντικὴν ἐκ πλειόνων φωνῶν πεφυκυῖαν συντίθεσθαι καὶ ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ ἐπὶ τοῦ μέσου, ἣν μὴ ἁρμόττει ἐν ἀρχῇ λόγου τιθέναι καθ' αὑτόν, οἷον μέν, ἤτοι, δέ· ἣ φωνὴ ἄσημος ἣ ἐκ πλειόνων μὲν φωνῶν μιᾶς σημαντικῶν δὲ ποιεῖν πέφυκεν μίαν σημαντικὴν φωνήν). — (7) Artikel ist ein bedeutungsloses Lautgebilde, welches Anfang oder Ende oder Scheidung anzeigt ..., wie z. B. τὸ ἀμφί und τὸ περί u. dgl. (Ἄρθρον δ' ἐστὶ φωνὴ ἄσημος ἢ λόγου ἀρχὴν ἢ τέλος ἢ διορισμὸν δηλοῖ ... οἷον τὸ ἀμφὶ καὶ τὸ περὶ καὶ τὰ ἄλλα.) — (8) Nennwort (Nomen) ist ein zusammengesetztes Lautgebilde mit bestimmter Bedeutung, ohne Zeitangabe, und wovon kein Theil etwas für sich bezeichnet: denn in den Doppelwörtern machen wir von den Bedeutungen, welche die Bestandtheile haben, keinen Gebrauch, wie z. B. in dem Worte Θεόδωρος hat der Theil δῶρον keine Bedeutung. (Ὄνομα δέ ἐστι φωνὴ συνθετὴ σημαντικὴ ἄνευ χρόνου ἧς μέρος οὐδέν ἐστι καθ' αὑτὸ σημαντικόν. ἐν γὰρ τοῖς διπλοῖς οὐ χρώμεθα ὡς καὶ αὐτὸ καθ' αὑτὸ σημαῖνον, οἷον ἐν τῷ Θεοδώρῳ τὸ δῶρον οὐ σημαίνει). — (9) Aussagewort (Zeitwort) ist ein zusammengesetztes Lautgebilde, welches eine bestimmte Bedeutung mit Zeitangabe hat, wovon aber, wie beim Nennworte, kein Theil für sich etwas bedeutet. Das Wort 'Mensch' nämlich, oder 'weiss' bezeichnet nicht das Wann?, dagegen 'geht' oder 'ist gegangen' bezeichnet zugleich die Zeit, jenes die gegenwärtige, dieses die vergangene. (Ῥῆμα δὲ φωνὴ συνθετὴ σημαντικὴ μετὰ χρόνου ἧς οὐδὲν μέρος σημαίνει καθ' αὑτὸ ὥσπερ καὶ ἐπὶ τῶν ὀνομάτων· τὸ μὲν γὰρ ἄνθρωπος ἢ λευκὸν οὐ σημαίνει τὸ πότε τὸ δὲ βαδίζει ἢ βεβάδικεν προσσημαίνει τὸ μὲν τὸν παρόντα χρόνον τὸ δὲ τὸν παρεληλυθότα). —

Von den Satz- und Redetheilen.

Cap. XX, 1—12. '(1) Die Theile des gesammten sprachlichen Ausdrucks sind: Grundlaut, Silbe, Bindewort, Nennwort (Nomen), Aussagewort (Zeitwort), Gliedwort (Artikel), Flexionsform, Satz (*Τῆς δὲ λέξεως ἁπάσης τάδ' ἐστὶ τὰ μέρη, στοιχεῖον, συλλαβή, σύνδεσμος, ὄνομα, ῥῆμα, ἄρθρον, πτῶσις, λόγος*). — (2) Der Grundlaut ist ein untheilbarer Laut, jedoch nicht jeglicher, sondern nur ein solcher, aus welchem naturgemäss ein verständliches Tongefüge werden kann; denn es gibt auch bei den Thieren untheilbare Töne, und doch nenne ich keinen einen Grundlaut. (*Στοιχεῖον μὲν οὖν ἐστιν φωνὴ ἀδιαίρετος, οὐ πᾶσα δὲ ἀλλ' ἐξ ἧς πέφυκε συνετὴ γίγνεσθαι φωνή· καὶ γὰρ τῶν θηρίων εἰσὶν ἀδιαίρετοι φωναὶ ὧν οὐδεμίαν λέγω στοιχεῖον*). — (3) Die Laute sind theils Vocale, theils Halbvocale, theils stumme (Consonanten). Vocal ist ein Laut, der ohne Anlegung (der Zunge) gebildet, einen hörbaren Ton hat, Halbvocal ist ein Laut, der mit Anlegung einen hörbaren Ton hat, wie z. B. das S und das R; der stumme Laut (Consonant) ist ein Laut, der, mit Anlegung gebildet, zwar für sich allein keinen Ton hat, aber in Verbindung mit solchen, die einen Ton haben, hörbar wird, wie z. B. das G und das D. (*Ταύτης δὲ μέρη τό τε φωνῆεν καὶ τὸ ἡμίφωνον καὶ ἄφωνον. ἔστιν δὲ φωνῆεν μὲν ἄνευ προσβολῆς ἔχον φωνὴν ἀκουστήν, ἡμίφωνον δὲ τὸ μετὰ προσβολῆς ἔχον φωνὴν ἀκουστήν, οἷον τὸ Σ καὶ τὸ Ρ, ἄφωνον δὲ τὸ μετὰ προσβολῆς, καθ' αὑτὸ μὲν οὐδεμίαν ἔχον φωνήν, μετὰ δὲ τῶν ἐχόντων τινὰ φωνὴν γινόμενον ἀκουστόν, οἷον τό Γ καὶ τὸ Δ*). — (4) Diese (Laute) unterscheiden sich von einander nach den Mundstellungen und nach den Oertlichkeiten (ihrer Bildung), nach der Stärke und Schwäche des Hauches, nach Länge und Kürze, endlich nach höhern, tiefern oder mittlern Ton. Das Specielle hierüber gehört in die Metrik. (*Ταῦτα δὲ διαφέρει σχήμασίν τε τοῦ στόματος καὶ τόποις καὶ δασύτητι καὶ ψιλότητι καὶ μήκει καὶ βραχύτητι ἔτι δὲ ὀξύτητι καὶ βαρύτητι καὶ τῷ μέσῳ· περὶ ὧν καθ' ἕκαστον ἐν τοῖς μετρικοῖς προσήκει θεωρεῖν*). — (5) Silbe ist ein für sich bedeutungsloses Lautgebilde, bestehend aus einem stummen (Consonanten-) und einem für sich hörbaren (Vocal-) Laut: denn Gr bildet ohne das a eine Silbe, und auch mit dem a, nämlich Gra. Jedoch gehört auch hier die Darstellung der Verschiedenheiten in die Metrik. (*Συλλαβὴ δέ ἐστιν φωνὴ ἄσημος συνθετὴ ἐξ ἀφώνου καὶ φωνὴν ἔχοντος· καὶ γὰρ*

τὸ ΓΡ ἄνευ τοῦ Α συλλαβὴ καὶ μετὰ τοῦ Α, οἷον τὸ ΓΡΑ, ἀλλὰ καὶ τούτων θεωρῆσαι τὰς διαφορὰς τῆς μετρικῆς ἐστιν). — (6) Bindewort ist ein für sich bedeutungsloses Lautgebilde, welches mehre (für sich) bedeutsame Wörter zu einem Gesammtausdrucke zwar nicht nothwendig verschmilzt, aber diese Verschmelzung derselben auch nicht hindert, und welches seine natürliche Stelle am Anfange oder am Ende oder auch inmitten eines Satzes hat, aber nicht passend zu Anfange eines für sich allein stehenden Satzes, wie z. B. *μέν, ἤτοι, δέ.* Oder: ein bedeutungsloses Lautgebilde, welches aus mehreren Sprachlauten, welche eine bestimmte Bedeutung haben, einen einheitlichen Sprachlaut mit bestimmter Bedeutung hervorbringt. (*Σύνδεσμος δέ ἐστιν φωνὴ ἄσημος ἣ οὔτε κωλύει οὔτε ποιεῖ φωνὴν μίαν σημαντικὴν ἐκ πλειόνων φωνῶν πεφυκυῖαν συντίθεσθαι καὶ ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ ἐπὶ τοῦ μέσου, ἵν μὴ ἁρμόττει ἐν ἀρχῇ λόγου τιθέναι καθ' αὑτόν, οἷον μέν, ἤτοι, δέ· ἢ φωνὴ ἄσημος ἣ ἐκ πλειόνων μὲν φωνῶν μιᾶς σημαντικῶν δὲ ποιεῖν πέφυκεν μίαν σημαντικὴν φωνήν).* — (7) Artikel ist ein bedeutungsloses Lautgebilde, welches Anfang oder Ende oder Scheidung anzeigt ..., wie z. B. *τὸ ἀμφί* und *τὸ περί* u. dgl. (*Ἄρθρον δ' ἐστὶ φωνὴ ἄσημος ἣ λόγου ἀρχὴν ἢ τέλος ἢ διορισμὸν δηλοῖ ... οἷον τὸ ἀμφί καὶ τὸ περί καὶ τὰ ἄλλα.*) — (8) Nennwort (Nomen) ist ein zusammengesetztes Lautgebilde mit bestimmter Bedeutung, ohne Zeitangabe, und wovon kein Theil etwas für sich bezeichnet; denn in den Doppelwörtern machen wir von den Bedeutungen, welche die Bestandtheile haben, keinen Gebrauch, wie z. B. in dem Worte *Θεόδωρος* hat der Theil *δῶρον* keine Bedeutung. (*Ὄνομα δέ ἐστι φωνὴ συνθετὴ σημαντικὴ ἄνευ χρόνου ἧς μέρος οὐδέν ἐστι καθ' αὑτὸ σημαντικόν. ἐν γὰρ τοῖς διπλοῖς οὐ χρώμεθα ὡς καὶ αὐτὸ καθ' αὑτὸ σημαῖνον, οἷον ἐν τῷ Θεοδώρῳ τὸ δῶρον οὐ σημαίνει).* — (9) Aussagewort (Zeitwort) ist ein zusammengesetztes Lautgebilde, welches eine bestimmte Bedeutung mit Zeitangabe hat, wovon aber, wie beim Nennworte, kein Theil für sich etwas bedeutet. Das Wort 'Mensch' nämlich, oder 'weiss' bezeichnet nicht das Wann?, dagegen 'geht' oder 'ist gegangen' bezeichnet zugleich die Zeit, jenes die gegenwärtige, dieses die vergangene. (*Ῥῆμα δὲ φωνὴ συνθετὴ σημαντικὴ μετὰ χρόνου ἧς οὐδὲν μέρος σημαίνει καθ' αὑτὸ ὥσπερ καὶ ἐπὶ τῶν ὀνομάτων· τὸ μὲν γὰρ ἄνθρωπος ἢ λευκὸν οὐ σημαίνει τὸ πότε τὸ δὲ βαδίζει ἢ βεβάδικεν προσσημαίνει τὸ μὲν τὸν παρόντα χρόνον τὸ δὲ τὸν παρεληλυθότα).* —

(10) Flexionsform des Nennworts oder Zeitworts ist theils die Bezeichnung des Wessen? oder Wem? u. dgl.; theils die der Einzahl oder Mehrzahl, z. B. 'Menschen' oder 'Mensch'; theils die Bezeichnung der Modalitäten wie Frage oder Befehl; denn: 'ging er' oder 'gehe' ist Flexionsform des Zeitworts nach diesen Modalitäten. (*Πτῶσις δ' ἐστὶν ὀνόματος ἢ ῥήματος ἡ μὲν τὸ κατὰ τούτου ἢ τούτῳ σημαῖνον καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἡ δὲ κατὰ τὸ ἑνὶ ἢ πολλοῖς, οἷον ἄνθρωποι ἢ ἄνθρωπος, ἡ δὲ κατὰ τὰ ὑποκριτά, οἷον κατ' ἐρώτησιν, ἐπίταξιν· τὸ γὰρ (ἆρ') ἐβάδισεν ἢ βάδιζε πτῶσις ῥήματος κατὰ ταῦτα τὰ εἴδη ἐστίν*). — (11) Satz endlich ist ein zusammengesetztes Lautgebilde, welches eine bestimmte Bedeutung hat, und dessen einzelne Theile für sich ebenfalls etwas Bestimmtes bezeichnen. Denn nicht jeder Satz besteht aus Zeitwörtern und Nennwörtern, wie z. B. die Definition des Menschen, sondern es kann auch einen Satz ohne Zeitwort geben, immer aber wird er einen Theil, der eine bestimmte Bedeutung hat, enthalten, wie z. B. in dem Satze: 'Kleon geht' der Name 'Kleon'. (*Λόγος δὲ φωνὴ συνθετὴ σημαντικὴ ἧς ἔνια μέρη καθ' αὑτὰ σημαίνει τι· οὐ γὰρ ἅπας λόγος ἐκ ῥημάτων καὶ ὀνομάτων σύγκειται, οἷον ὁ τοῦ ἀνθρώπου ὁρισμός, ἀλλ' ἐνδέχεται ἄνευ ῥημάτων εἶναι λόγον, μέρος μέντοι ἀεί τι σημαῖνον ἕξει, οἷον ἐν τῷ βαδίζει Κλέων ὁ Κλέων*). — (12) Eine Einheit aber ist ein Satz auf zwiefache Weise; entweder nämlich weil er Ein Ding bezeichnet, oder vermöge einer Verknüpfung von mehreren Dingen, wie z. B. die Ilias durch Verknüpfung eine Einheit ist, dagegen die Definition des Menschen dadurch, dass sie eine blosse Einheit bezeichnet. (*Εἷς δέ ἐστι λόγος διχῶς, ἢ γὰρ ὁ ἓν σημαίνων, ἢ ἐκ πλειόνων συνδέσμῳ, οἷον ἡ Ἰλιὰς μὲν συνδέσμῳ εἷς, ὁ δὲ τοῦ ἀνθρώπου τῷ ἓν σημαίνειν*).'

Anmerkung. Der rein grammatische Inhalt dieses Capitels und eines grossen Theiles der nächstfolgenden Capitel in der Lehre 'von der Dichtkunst' findet seine Rechtfertigung in der Neuheit sprachlicher Erörterungen zur Zeit des Aristoteles; vgl. auch Trienn. II. Abth. S. 233 ff. Der Text dieses Capitels ist ausserordentlich corrumpirt, namentlich am Schlusse des §. 6 und in §. 7 bei der Definition des Bindeworts und des Artikels, welcher Letztere als Erklärung einen Theil der Erklärung des Erstern durch Dittographie erhalten hat. — Zu §. 11. *οὐ γὰρ ἅπας λόγος* etc., Aristoteles gebraucht hier *λόγος*, 'Satz', 'Wortverbindung' in sehr weitem Sinne, indem er damit nicht blos einen vollständigen aus Subjekt und Prädikat bestehenden Satz bezeichnet, sondern auch die blosse Definition eines substantivischen Begriffes (wie 'Mensch') ohne verbum finitum.

Von den Wortfiguren und Wortarten.

Cap. XXI, 1—11. '(1) Die Arten des Nennworts sind theils einfach — einfach nenne ich aber solche, welche aus einzeln bedeutungslosen Lauten bestehen, z. B. γῆ — theils doppelt (Doppelwörter); diese bestehen entweder aus einem Worte mit und einem Worte ohne bestimmte Bedeutung, oder aus Wörtern mit bestimmter Bedeutung. Es kann aber ein Nennwort auch aus drei, vier oder mehr Theilen bestehen, z. B. viele Wörter der ..., wie Ἑρμοκαϊκόξανθος. (2) Jedes Nennwort ist entweder gemeinüblich oder fremdartig (mundartlich), oder Metapher [oder Schmuckwort] oder neugebildet oder verlängert oder verkürzt oder vertauscht (umgeändert). (Ἅπαν δὲ ὄνομά ἐστιν ἢ κύριον ἢ γλῶττα ἢ μεταφορα ἢ κόσμος ἢ πεποιημένον ἢ ἐπεκτεταμένον ἢ ὑφῃρημένον ἢ ἐξηλλαγμένον). (3) Ich nenne aber gemeinüblich ein Wort, das Alle gebrauchen, fremdartig (mundartlich) dagegen, das nur hie und da gebraucht wird, so dass offenbar ein und dasselbe Wort fremdartig und gemeinüblich sein kann, nur nicht für die Nämlichen: denn das Wort σίγυνον (Speer) ist bei den Kypriern gemeinüblich, bei uns aber fremdartig. (4) Metapher ist die Uebertragung eines Wortes, dessen gewöhnliche Bedeutung eine andre ist, entweder von der Gattung auf die Art, oder von der Art auf die Gattung, oder von der einen Art auf die andre, oder nach der Analogie. (Μεταφορὰ δέ ἐστιν ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορὰ ἢ ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος, ἢ ἀπὸ τοῦ εἴδους ἐπὶ τὸ γένος, ἢ ἀπὸ τοῦ εἴδους ἐπὶ εἶδος, ἢ κατὰ τὸ ἀνάλογον.) — (5) Ich nenne Uebertragung von der Gattung auf die Art z. B.: 'Hier aber steht mein Schiff': denn etwas vor Anker legen heisst es stehen machen. — Uebertragung von der Art auf die Gattung: 'Schon zehntausend wackre Dinge verrichtete Odysseus': denn 'zehntausend' sind eine Vielheit, und der Dichter bedient sich dieses Wortes im Sinne von 'viele'. — Von der Art auf die Art z. B.: 'mit dem Erze das Leben abreissend' und 'schneidend mit dem unverwüstlichen Erze': denn hier hat der Dichter 'reissen' in der Bedeutung von 'schneiden' und 'schneiden' in der Bedeutung von 'reissen' gebraucht, beides aber bedeutet: etwas 'hinwegnehmen'. (6) Uebertragung nach der Analogie aber nenne ich, wenn das Zweite zum Ersten sich ähnlich verhält wie das Vierte zum Dritten; denn dann wird der Dichter statt des Zweiten das Vierte oder statt des Vierten das Zweite (als bildliche Bezeichnung) setzen; zuweilen setzt man

noch das Nennwort hinzu, statt dessen der metaphorische Ausdruck steht und auf das es sich bezieht. Ich meine aber z. B.: Trinkschale verhält sich zu Dionysos wie Schild zu Ares, Der Dichter wird also die Trinkschale 'den Schild des Dionysos', und den Schild 'die Trinkschale des Ares' nennen können. Oder: das Alter verhält sich zum Leben, wie der Abend zum Tage; der Dichter wird demnach den Abend 'das Alter des Tages', und das Alter 'den Abend des Lebens' oder, wie Empedokles sagt, 'den Niedergang des Lebens' nennen. (7) Für manche Analogien gibt es kein eignes Nennwort, man kann sich aber gleichwol in solcher Weise ausdrücken. So z. B. heisst 'die Frucht niedersenden' 'säen', aber das Niedersenden des Strahls von der Sonne hat keine besondere Bennung; indess verhält sich dies zur Sonne wie 'säen' zur Frucht, darum ist vom Dichter gesagt worden: 'säend gottgeschaffnen Strahl' (*σπείρων θεοκτίσταν φλόγα*). — (8) Man kann diese Art der Uebertragung noch auf andre Weise gebrauchen, indem man die entlehnte Benennung so anwendet, dass man etwas zu ihrer eigentlichen Bedeutung Gehörendes verneint, z. B. wenn man von einer 'Trinkschale' nicht 'des Ares', sondern von einer 'weinlosen' spricht. (9) Neugebildet ist ein Wort, das überhaupt von Niemandem so gebraucht wird, das aber der Dichter selbst sich schafft. Solcher Wörter gibt es mehrere, z. B. für 'Hörner' *ἐρνύγες* ('Sprossen'), für 'Priester' *ἀρητήρ* ('Beter'). (10) Verlängerte oder verkürzte Wörter entstehen, erstere, wenn ein Vocal verlängert oder eine Silbe eingefügt, letztere, wenn etwas von dem Worte weggenommen worden; verlängert ist z. B. *πόλεως* in *πόληος*, und *Πηλέος*... in *Πηληιάδεω*, verkürzt z. B. *κρῖ* und *δῶ* und *μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ*. (11) Vertauscht endlich ist ein Wort, wenn man von der gebräuchlichen Wortform einen Theil beibehält, einen andern dagegen neu bildet, z. B. *δεξιτερὸν κατὰ μαζόν* anstatt *δεξιόν*.'

(12) Von den Nennwörtern sind die einen männlich, die anderen weiblich, die dritten neutral (*Αὐτῶν δὲ τῶν ὀνομάτων τὰ μὲν ἄρρενα τὰ δὲ θήλεα τὰ δὲ μεταξύ*). Männlich sind solche, die sich endigen auf *N* und *P* (und *Σ*) und auf die mit *Σ* zusammengesetzten Buchstaben, deren es zwei gibt: *Ψ* und *Ξ*; weiblich die, welche auf die stets langen Vocale, d. i. auf *H* und *Ω*, und unter den verlängerten auf *A* ausgehen, so dass die Zahl der Laute, auf welche männliche und weibliche Nennwörter ausgehen,

die gleiche ist, denn Ψ und Ξ laufen auf Eins hinaus. Auf einen stummen Laut (Consonanten) endet kein Nennwort, auch nicht auf einen kurzen Vocal. Auf *I* enden nur drei: *μέλι, κόμμι, πέπερι*; auf *Y* fünf. Auf diese Laute und ausserdem auf *N* und *Σ* enden die neutralen Nennwörter.

Anmerkung. Zu §. 1. *τὰ πολλὰ τῶν μεγαλείων ὧν*, eine handschriftlich verstümmelte Stelle; Hermann vermuthet *μεγαλειοτέρων οἷον*, Andere *Μεγαλιωτῶν*, Hartung: *Ἀπολλωνομεγαλόφρων*. — *Ἑρμοκαϊκόξανθος*, aus den Namen der drei bei der Insel Megale in der Nähe von Smyrna ins Meer sich ergiessenden Flüsse *Ἕρμος, Κάϊκος* und *Ξάνθος* zusammengesetzt. — Zu §. 2. *ἢ κόσμος*, scheint spätere Einschaltung zu sein, da im Folgenden keine Erklärung des *κόσμος* gegeben wird. — Zu §. 5. *νηῦς δέ μοι ἥδ' ἕστηκεν*, Hom. Od. 1, 185; 24, 307. — *ἦ δὴ μυρί' Ὀδυσσεὺς ἐσθλὰ ἔοργεν*, Il. 2, 272. — *χαλκῷ ἀπὸ ψυχὴν ἀρύσας*, unbekanntes Citat; ebenso das folg. *ταμών ἀτειρέι χαλκῷ*. — Zu §. 6. *ἐρεῖ τοίνυν τὴν φιάλην ἀσπίδα Διονύσου* etc., dasselbe Beispiel Rhetor. 3, 4, 4: *εἰ ἡ φιάλη ἀσπὶς Διονύσου, καὶ τὴν ἀσπίδα ἁρμόττοι λέγεσθαι φιάλην Ἄρεως*; vgl. das. 3, 11, 11: *οἷον, ἡ ἀσπὶς, φαμὲν, ἐστὶ φιάλη Ἄρεως* etc. Diese Metapher gebrauchte zuerst der Dithyrambendichter Timotheus (S. ob. S. 61). — Zu §. 7. *σπείρων θεοκτίσταν φλόγα*, unbekanntes Citat: vgl. dieselbe Metapher bei Lucr. 2, 211: sol lumine conserit arva. — Zu §. 9. *πεποιημένον*, 'neugebildet' von Cicero verbum novatum genannt, de orat. 3, 38, 154: novantur autem verba, quae ab eo, qui dicit, ipso gignuntur ac fiunt. — *οἷον τὰ κέρατα ἐρνύγας*, wer diese Metapher gebraucht hat, ist nicht bekannt. — *τὸν ἱερέα ἀρητῆρα*, aus Hom. Il. 1, 11; 94; 5, 78. — Zu §. 10. *τὸ κρῖ καὶ τὸ δῶ*, aus *κριθή* und *δῶμα*. — *μία γίνεται ὄψ*, Vers des Empedokles, vgl. Strabo 8 p. 364: *κατὰ ἀποκοπὴν .. παραδείγμασι δὲ χρῶνται τοῦ μὲν ποιητοῦ τῷ κρῖ καὶ δῶ καὶ μάψ .. παρ' Ἐμπεδοκλεῖ δὲ μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ ἡ ὄψις*. — Zu §. 11. *δεξιτερὸν κατὰ μαζόν*, Hom. Il. 5, 393. — §. 12. Der Text des Schlusses dieses Capitels ist verstümmelt.

Vom sprachlichen Ausdrucke.

Cap. XXII, 1—10. '(1) Der Werth des sprachlichen Ausdrucks besteht darin, deutlich und nicht niedrig zu sein. (*Λέξεως δὲ ἀρετὴ σαφῆ καὶ μὴ ταπεινὴν εἶναι.*) Am deutlichsten ist er nun bei durchgängiger Anwendung der gemeinüblichen Wörter, allein dann ist er auch niedrig. Beleg dafür ist die Poesie des Kleophon und die des Sthenelos. Würdevoll aber und das Gemeine fernhaltend wird er durch den Gebrauch fremdartiger (ungewöhnlicher) Worte. (*Σεμνὴ δὲ καὶ ἐξαλλάττουσα τὸ ἰδιωτικὸν ἡ τοῖς ξενικοῖς κεχρημένη.*) Unter 'fremdartig' verstehe ich das Mundartliche (die Glosse), die Metapher, die Verlängerung, überhaupt jede vom Gemeinüblichen abweichende Ausdrucksweise. (2) Allein wenn Jemand in lauter solchen Ausdrücken dichtet, so wird seine

Sprache entweder ein Räthsel oder ein Kauderwelsch werden, und zwar bei lauter Metaphern ein Räthsel, bei lauter Mundartlichem ein Kauderwelsch. Denn die Idee des Räthsels ist die, dass man, obgleich man von wirklichen Dingen spricht, Unmögliches zusammenfügt. Dies kann aber nicht geschehen durch die Verbindung der eigentlichen Ausdrücke, wohl aber durch Anwendung der Metapher, z. B.: 'Einen erblickt' ich, der Erz mit Feuer anschweisste dem Andern' (*ἄνδρ' εἶδον πυρὶ χαλκὸν ἐπ' ἀνέρι κολλήσαντα*) und Andres der Art. (3) Aus lauter Glossen (Mundartlichem) entsteht ein Kauderwelsch. Der Ausdruck muss also aus diesen Formen nur in einem gewissen Verhältnisse gemischt sein; dass er nämlich nicht gemein und niedrig sei, das werden die Glosse und die Metapher und die schmückende Rede und die übrigen angegebenen Ausdrucksweisen bewirken; dass er aber deutlich sei, die gemeinüblichen Worte. (4) Nicht wenig aber tragen zur Deutlichkeit, die gleichwol nicht den Charakter des Gemeinen hat, die Verlängerungen, Verkürzungen und Umbildungen der Wörter bei. Weil sie nämlich anders lauten als die gemeinübliche Form, wird die Abweichung vom Gewohnten dem Ausdruck den Charakter des Nichtgemeinen geben, und weil sie andrerseits die Gemeinschaft mit dem Gewohnten zum Theil bewahren, wird die Deutlichkeit erreicht werden. (5) Daher ist der Tadel derjenigen ungerecht, welche diese Ausdrucksweise tadeln und den Dichter verspotten, wie z. B. der ältere Euklides, welcher meinte, es sei gar leicht zu dichten, wenn es erlaubt sei, die Wörter nach Belieben auszudehnen, und seinen Spott selbst in die Redeform kleidete: 'Ēpichares erblickt' ich nach Marathon hin spāzirend' (*Ἐπιχάρην εἶδον Μαραθῶνάδε βαδίζοντα*), und: 'nicht bēgehret er ja Jenēs Nieswurz' (*Οὐκ ἂν γ' ἐραμένος τὸν ἐκείνου ἐλλέβορον*). (6) Freilich ist die allzu sichtbare Anwendung dieser Ausdrucksweise lächerlich; das rechte Mass ist bei allen Theilen der (poetischen Rede) gleich nothwendig; denn auch wenn man Metaphern und Glossen (mundartliche Ausdrücke) und die andern Ausdrucksarten auf unpassende und Lachen erregende Weise anwendete, würde man dasselbe bewirken. (7) Wie sehr verschieden aber hiervon der angemessene Gebrauch ist, kann man an den epischen Dichtungen leicht erkennen, wenn man die Worte in das Metrum bringt. Auch bei den Glossen und bei den Metaphern und bei den anderen Formen kann man die Wahrheit des Gesagten erkennen, wenn man statt dieser Ausdrucks

arten die gemeinüblichen Worte setzt, wie z. B. der nämliche iambische Vers bei Aeschylus und Euripides, nachdem der Letztere nur Ein Wort darin durch ein anderes, das eigentliche und gewohnte, durch ein fremdartiges ersetzt hat, bei jenem schön, bei diesem einfältig erscheint. Aeschylus nämlich hat in seinem Philoktet gedichtet: 'das Krebsgeschwür, das meines Fusses Fleisch verzehrt' (*Φαγέδαινα ἥ μου σάρκας ἐσθίει ποδός*), Euripides aber setzte an die Stelle von *ἐσθίει* den Ausdruck *θοινᾶται*, 'verschmaust'. Ebenso in dem Verse: 'Jetzt aber hat mich ein solcher Knirps und Nichtsnutz und so ein Schwächling . .' (*Νῦν δὲ μ' ἐὼν ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανὸς καὶ ἀειδής . .*) wenn Jemand die gewöhnlichen Wörter setzte: 'Jetzt aber hat so ein Kleiner und Nichtiger, und so ein Schwächling . .' (*Νῦν δέ μ' ἐὼν μικρός τε καὶ ἀσθενικὸς καὶ ἀειδής*); desgleichen für: 'stellte den ärmlichen Stuhl ihm hin und das winzige Tischchen' (*Δίφρον τ' αἰκέλιον καταθεὶς ὀλίγην τε τράπεζαν*) sagte: 'stellte den schlechten Stuhl ihm hin und das niedrige Tischchen' (*Δίφρον μοχθηρὸν καταθεὶς μικράν τε τραπέζαν*); und statt: ‚Es tönen die Gestade' (*Ἠιόνες βοόωσιν*) sagt: 'Es krachen die Gestade' (*Ἠιόνες κράζουσιν*). (8) Ebenso pflegte Ariphrades die Tragiker zu verspotten, dass sie Ausdrucksweisen anwenden, wie sie Niemand in der gewöhnlichen Sprache gebrauche, z. B. *δωμάτων ἄπο*, und nicht *ἀπὸ δωμάτων*, desgleichen *σέθεν* und *ἐγὼ δέ νιν*, und *Ἀχιλλέως πέρι*, und nicht *περὶ Ἀχιλλέως*, und Anderes dergleichen. Denn dies Alles dient, weil es nicht zum Gewöhnlichen gehört, im sprachlichen Ausdrucke zur Anwendung des Nichtgemeinen. Jener aber verkannte das. (9) Es ist zwar wichtig, jede der angegebenen Ausdrucksweisen passend anzuwenden, sowol die Doppelwörter als die Glossen, bei Weitem am wichtigsten aber ist es, geschickt im Gebrauch von Metaphern zu sein: denn dies allein lässt sich nicht von einem Andern lernen, sondern ist ein Zeichen glücklicher Naturbegabung, weil passende Metaphern finden heisst: für das Aehnliche einen scharfen Blick haben. — (10) Von den Nennwörtern eignen sich die Doppelwörter am besten für die Dithyramben, die Glossen für die Heldengedichte, die Metaphern für die iambischen Verse (iambischen Trimeter). In den Heldengedichten sind die genannten Arten alle anwendbar, in den iambischen Versen aber, weil diese möglichst die gewöhnliche Redeweise nachahmen, sind nur diejenigen Ausdrücke angemessen, die man auch in der prosaischen Rede gebrauchen kann; solche sind

die gemeinüblichen und die Metapher und der schmuckreiche Ausdruck.

Ueber die Tragödie und die durch Handlung nachahmende Darstellung mag das bisher Gesagte genügten.'

Anmerkung. Zu §. 1. *Κλεοφῶντος*, s. ob. zu Cap. 2 §. 3. — *Σθενέλου*, ein armseliger Tragödiendichter, Zeitgenoss des Aristophanes, wegen seiner trivialen Diction (an unsrer Stelle *ταπεινή* genannt) auch von Aristophanes und dem Comödiendichter Platon verspottet, s. Bernhardy II, 2. S. 57; Bode III, 1. S. 549. — *σεμνὴ δὲ καὶ ἐξαλλάττουσα τὸ ἰδιωτικὸν ἡ τοῖς ξενικοῖς κεχρημένη* etc., vgl. Rhetor. 3, 2, 2: *Τῶν δ' ὀνομάτων καὶ ῥημάτων σαφῆ μὲν ποιεῖ τὰ κύρια· μὴ ταπεινὴν δὲ, ἀλλὰ κεκοσμημένην, τἄλλα ὀνόματα, ὅσα εἴρηται ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς· τὸ γὰρ ἐξαλλάξαι ποιεῖ φαίνεσθαι σεμνότερον· ὅπερ γὰρ πρὸς τοὺς ξένους οἱ ἄνθρωποι καὶ πρὸς τοὺς πολίτας τὸ αὐτὸ πάσχουσι καὶ πρὸς τὴν λέξιν. διὸ δεῖ ποιεῖν ξένην τὴν διάλεκτον· θαυμασταὶ γὰρ τῶν ἀπόντων εἰσί· ἡδὺ δὲ τὸ θαυμαστόν.* — Zu §. 2. *ἄνδρ' εἶδον πυρὶ χαλκὸν ἐπ' ἀνέρι κολλήσαντα.* Dasselbe Räthsel wird auch Rhetor. 3, 2, 12 citirt; vollständig lautet dasselbe bei Athen. 10 p. 452, c:

Ἄνδρ' εἶδον πυρὶ χαλκὸν ἐπ' ἀνέρι κολλήσαντα
οὕτω συγκόλλως, ὥστε συναῖμα ποιεῖν,

wozu erklärend bemerkt wird: *τοῦτο δὲ σημαίνει σικύας προσβολήν* (das Ansetzen des metallenen Schröpfkopfes). — Zu §. 5. *Εὐκλείδης ὁ ἀρχαῖος*, sonst nicht näher bekannt. — *ἐκτείνειν*, 'ausdehnen', d. i. die Quantität zu verlängern (wie im folg. *Ἐπιχάρην, βαδίζοντα*, und *ἐρώμενος*. — Zu §. 7. *νῦν δέ μ' ἐὼν* etc., Hom. Od. 9, 215. — *δίφρον δ' αἰκέλιον* etc., ib. 20, 259. — *ἠιόνες βοόωσιν*, Il. 17, 265. — Zu §. 8. *Ἀριφράδης*, sonst unbekannter Kritiker. — Zu §. 9. *τοῦτο (τὸ μεταφορικὸν) οὔτε παρ' ἄλλου ἔστι λαβεῖν εὐφυίας τε σημεῖόν ἐστι*, vgl. Rhetor. 3, 10 u. E. Müller II. S. 136.

Vom Epos.

Cap. XXXIII, 1—4. '(1) Was nun die erzählende und in metrischer Form darzustellende Dichtungsart betrifft, so ist offenbar, dass man die Fabeln grade so wie in den Tragödien dramatisch auf Eine Handlung gründen muss, und zwar auf eine vollständige, ein Ganzes bildende und in sich abgeschlossene Handlung, welche Anfang, Mitte und Ende hat, damit sie, gleich einem einheitlichen und vollständigen Organismus, den ihr eigenthümlichen Genuss bereite; und dass die Composition nicht den Charakter der Geschichtserzählung tragen darf in welcher der Darsteller sich nothgedrungen nicht an eine einzige Handlung binden darf, sondern alles das mittheilen muss, was Einer Zeit angehört und innerhalb derselben Einen oder Mehreren begegnet ist, und wovon das Einzelne zu dem Einzelnen in einem rein zufälligen Verhältnisse

steht. (2) Denn wie zu derselben Zeit die Seeschlacht bei Salamis und der Kampf der Karthager auf Sicilien stattfand, die doch keinerlei Beziehung auf einen gemeinsamen Endzweck hatten, so geschehen oft in unmittelbar auf einander folgenden Zeiträumen Dinge, eines nach dem andern, für welche gleichwol kein gemeinsames Ziel vorhanden ist. (3) Fast die Mehrzahl der Dichter aber verfährt auf diese Weise. Darum darf wol, wie wir schon oben (8, 4) sagten, Homer auch in dieser Hinsicht als ein Gottbegabter vor allen anderen Dichtern erscheinen, dass er es nicht unternommen hat, den Krieg, der doch einen Anfang und ein Ende hatte, ganz (in seiner ganzen Ausdehnung darzustellen), — denn solch eine Darstellung würde übergross und ganz unübersichtlich gewesen sein — oder, falls das richtige Mass der Ausdehnung eingehalten worden wäre, allzu verwickelt durch bunte Fülle der Thatsachen. Er hat also nur einen einzigen Theil (aus dem Kriege) herausgenommen, aber vieles von dem auf den Krieg Bezüglichen zu Episoden verwendet, wie z. B. im Schiffskatalog und anderen Episoden, mit denen er seine Dichtung erweitert. Die anderen Epiker aber lassen ihre Dichtung um Eine Person und um Eine Zeit und eine vielgegliederte Handlung spielen, wie z. B. der Verfasser der Kypria und der kleinen Ilias. (4) Demgemäss lässt sich aus der Ilias und der Odyssee nur je Eine Tragödie machen oder höchstens je zwei, aus den Kyprien aber gibt es viele und aus der kleinen Ilias mehr als acht; z. B.: den Waffenstreit (*Ὅπλων κρίσις*), Philoktet, Neoptolemos, Eurypylos, die Bettelei (*Πτωχεία*), die Lakonierinnen, Zerstörung Ilion's (*Ἰλίου πέρσις*), die Heimfahrt (*Ἀπόπλους*), die Troerinnen.'

Anmerkung. Zu §. 1. *περὶ δὲ τῆς διηγματικῆς καὶ ἐν μέτρῳ μιμητικῆς*, umschreibende Bezeichnung des Epos. — Zu §. 2. *ἡ τ' ἐν Σαλαμῖνι ἐγένετο ναυμαχία* etc., im Jahre der Schlacht bei Salamis (480 v. Chr.) unternahmen die Karthager einen Kriegszug gegen die Griechen auf Sicilien (nach Aristoteles' Ansicht ohne jeden Zusammenhang mit dem Angriffe der Perser auf Griechenland, nach Mommsen, röm. Gesch. I. S. 466, war diese Heerfahrt der Karthager 'von den Persern veranlasst') wurden aber durch Gelon von Syrakus und Theron von Agrigent in der grossen Seeschlacht bei Himera besiegt (nach sicilischer Tradition erfolgten beide Schlachten, bei Salamis und Himera, an einem und demselben Tage, Herod. 7, 166: *Πρὸς δὲ καὶ τάδε λέγουσι, ὡς συνέβη τῆς αὐτῆς ἡμέρης ἔν τε Σικελίῃ Γέλωνα καὶ Θήρωνα νικᾶν Ἀμιλκαν τὸν Καρχηδόνιον καὶ ἐν Σαλαμῖνι τοὺς Ἕλληνας τὸν Πέρσην*). — Zu §. 3. *ὥσπερ εἴπομεν ἤδη*, näml. oben Cap. 8 §. 3. — *τὰ Κύπρια ποιήσας καὶ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα*, vgl. II. Abth. S. 99 ff. — Zu §. 4. *ἐκ μὲν Ἰλιάδος καὶ Ὀδυσσείας μία τραγῳδία* etc., d. i. aus der Haupthandlung jedes der beiden

Gedichte (nicht aus den Episoden). Vgl. Ueberweg z. d. St.: Den ganzen Erzählungsinhalt der Ilias zu Einer Tragödie zu verarbeiten, hat Aristoteles im 18. Cap. (§. 5) für etwas Absurdes erklärt; er kann also hier nur meinen, dass aus der Haupthandlung der Ilias, mit Weglassung der Episoden, sich Eine Tragödie bilden lasse oder etwa zwei, und ebenso aus der der Odyssee. Diejenigen Epen dagegen, die eine 'vieltheilige Handlung' als solche zu ihrem Object machen und nicht Einer Haupthandlung alles Uebrige blos episodisch einfügen, lassen sich in viele Theile zerlegen, welche einzeln den Stoff zu einer Tragödie ergeben, wie die 'kleine Ilias' mindestens zu acht, und falls solches mitgerechnet wird, was in ihr vielleicht nur flüchtiger berührt war, zu noch mehr als acht Tragödien Stoff liefert. Aristoteles bezeichnet hier als Tragödienstoffe den Streit zwischen Odysseus und Ajax um die Waffen des Achill, die Herholung des Philoktet aus Lemnos nach Troja, die Herholung des Neoptolemos (des Sohnes des Achilleus) aus Skyros, die Erlegung des Eurypylos (des Sohnes des Telephos) durch Neoptolemos, die Spionage des als Bettler verkleideten Odysseus in Troja, das Verhalten der lakedämonischen Dienerinnen der Helena, wahrscheinlich bei dem Raube des Palladiums, die Zerstörung Troja's, die Rückfahrt der Griechen, und zusätzlich die (uns besonders aus Vergil bekannte) Verleitung der Troer durch Sinon zum Hineinziehen des hölzernen Rosses in ihre Stadt, und das Geschick der Troerinnen nach dem Falle der Stadt (oder: die Zerstörung Troja's im Ganzen und in den drei darauf bezüglichen Hauptmomenten: verstellte Rückfahrt, Sinon's List und Misshandlung der Besiegten). Die wirkliche Benutzung der meisten dieser Stoffe durch attische Tragiker ist nachweisbar. Den Streit um die Waffen hat Sophokles in der uns erhaltenen Tragödie 'Aias' dargestellt; das gleiche Thema ist auch von Aeschylus, dem jüngeren Astydamas und Theodektes behandelt worden; die Abholung des Philoktet durch Sophokles in der erhaltenen Tragödie 'Philoktet', aber auch durch Aeschylus, Euripides und Andere, die des Neoptolemos durch Nikomachus, einen Zeitgenossen des Euripides, vielleicht auch durch Sophokles und Andere; 'Lakonerinnen' hat Sophokles gedichtet, eine 'Zerstörung Iliums' Nikomachus, Kleophon u. A., einen 'Sinon' Sophokles, 'Troerinnen' Euripides und den gleichen Stoff betreffen noch andere Dichtungen.

Von den Gattungen und Eigenthümlichkeiten des Epos.

Cap. XXIV, 1—11. '(1) Auch die Gattungen muss die epische Dichtung die nämlichen haben wie die Tragödie, nämlich eine einfache oder verwickelte oder ethische (charakterzeichnende) oder pathetische (Leiden darstellende); und ebenso dieselben Bestandtheile, mit Ausnahme der Gesangcomposition und der scenischen Darstellung. Denn das Epos bedarf ebenfalls der Peripetien (Schicksalswendungen) und Erkennungen und der leidvollen Ereignisse; endlich müssen auch die Gedanken und der sprachliche Ausdruck wohlangemessen sein. (2) Alle diese Dinge hat Homer zuerst und in geeigneter Weise angewandt. Von seinen

beiden Gedichten steht jedes als besondre Gattung da, die Ilias als einfache und pathetische, die Odyssee als verwickelte (da sie durchaus in Erkennung besteht) und ethische. Ausserdem hat er auch im sprachlichen Ausdruck und in der Gedankenbildung Alle übertroffen. (3) Unterschieden aber von der Tragödie ist das Epos durch die Länge (den Umfang) der Composition und durch das Metrum. Hinsichtlich der Länge genügt die oben gegebene Bestimmung, dass es nämlich möglich sein müsse, den Anfang und das Ende zusammen zu überschauen. Dies dürfte aber der Fall sein, wenn die Compositionen etwas kürzer wären als die alten Epen und ungefähr so lang wie die Tragödien zusammengenommen, welche zu Einer Aufführung zusammengestellt werden. (4) Es besitzt aber für die Erweiterung des Umfanges die epische Dichtung einen bedeutenderen Vortheil durch den Umstand, dass in der Tragödie nicht mehreres gleichzeitig Geschehenes dargestellt werden kann, sondern nur das, was auf der Bühne von den Schauspielern ausgeführt wird, im epischen Gedichte dagegen, weil es die Erzählungsform hat, vieles gleichzeitig Geschehene dargestellt werden kann, durch welches, wenn es wirklich zur Sache gehört, die Dichtung an Kraft gewinnt. Das Epos hat also hierin einen Vortheil für seine Erhabenheit und dafür, dass der Hörende Abwechselung erhält in der Aufeinanderfolge ungleichartiger Auftritte; denn die Einförmigkeit, weil sie schnell sättigt, bewirkt, dass die Tragödien durchfallen. — (5) Das heroïsche (daktylische) Versmass ferner hat sich durch die Erfahrung als das dem Epos angemessenste ergeben. Wenn Jemand in irgend einem andern Versmasse oder in vielen (verschiedenen) Versmassen eine erzählende Darstellung dichten wollte, so würde das als unpassend erscheinen. Denn das heroische Metrum (der Hexameter) ist unter allen Versmassen das stetigste und würdevollste, und eben darum lässt dasselbe zumeist den Gebrauch von Glossen und Metaphern zu: die epische Darstellung ist ja etwas über das Mass der übrigen Hinausgehendes. (6) Das iambische und (trochäisch) tetrametrische Versmass dagegen haben den Charakter der Beweglichkeit, und zwar dieses der Tanzbewegung, jenes der der handelnden Darstellung; noch verkehrter aber wäre es, wenn Jemand diese unter einander mischte, gleichwie Chairêmon. Darum hat auch noch Niemand eine lange epische Composition in einem andern Versmasse, als im heroïschen, gedichtet; sondern, wie ich früher gesagt, die Natur lehrt uns das für sie Passende auswählen. —

(7) Wie in so vielen Andern, so ist Homer besonders auch darin zu loben, dass er unter den Dichtern sich allein vollkommen bewusst ist, was er selbst als solcher zu thun habe. Der Dichter muss als solcher so wenig wie möglich selbst sprechen: denn da, wo er dies thut, ist er nicht mehr nachahmender Darsteller. Die anderen Dichter nun treten das ganze Werk hindurch selbstredend auf, stellen dagegen nur Weniges, und nur selten, nachahmend dar; aber er führt nach kurzem Vorworte sofort einen Mann oder ein Weib oder eine andere Charaktergattung ein, und zwar Nichts ohne Charakter, vielmehr hat Alles einen bestimmten Charakter. — (8) In den Tragödien muss auch etwas Wunderbares gedichtet werden, in der epischen Dichtung findet auch das Vernunftwidrige (Undenkbare), worauf meistentheils das Wunderbare beruht, seinen Platz, weil man hier den Handelnden nicht vor Augen hat. So würde die ganze Darstellung der Verfolgung Hektors auf der Bühne lächerlich erscheinen: die griechischen Krieger sollten stillstehen und nicht verfolgen, Achill aber mit seinem Winke es ihnen wehrend; im Epos aber bleibt dies unbeachtet. Das Wunderbare aber ergötzt. Beleg dafür: Alle Menschen berichten mit eignen Zusätzen, weil sie damit zu gefallen glauben. (9) Homer hat aber auch allen andern Dichtern gelehrt, wie man Unwahres zu sagen habe. Dies besteht in einem Trugschlusse (*παραλογισμός*). Die Menschen glauben nämlich: wenn, falls A ist oder geschieht, auch B ist oder geschieht, so sei oder geschehe auch A, wenn B ist oder geschieht; dies ist aber falsch (*Οἴονται γὰρ ἄνθρωποι, ὅταν τουδὶ ὄντος τοδὶ ἢ ἢ γινομένου γίνηται, εἰ τὸ ὕστερον ἔστιν, καὶ τὸ πρότερον εἶναι ἢ γίνεσθαι· τοῦτο δέ ἐστι ψεῦδος*). Man muss daher, wenn A nicht ist, B aber unter der Voraussetzung, dass A sei, nothwendig sein oder geschehen sein muss, B miterwähnen; denn, sobald wir wissen, das B wirklich ist, so bildet dann unsre Seele den Trugschluss, dass auch A sei. Ein Beispiel hierfür lässt sich aus den 'Niptra' (Badescene) entnehmen. (10) Man muss auch das Unmögliche aber Wahrscheinliche dem Möglichen aber Unglaublichen vorziehen. Ferner darf man die Dichtungen nicht aus vernunftwidrigen Theilen zusammensetzen, sondern dahin streben, dass sie möglichst gar nichts der Vernunft Widerstreitendes enthalten; wenn dies nicht möglich ist, lege man dasselbe ausserhalb der Fabel des Gedichts (wie z. B. dass Oedipus nicht weiss, wie Laios umgekommen ist), aber nicht innerhalb des Dramas selbst, wie in

der 'Elektra' der Bericht von den pythischen Spielen oder in den 'Mysiern' der von Tegea nach Mysien stumm Gewanderte. Der Einwand, ohne das würde die ganze Fabel zerstört werden, ist lächerlich: denn man muss von vorn herein nicht die Fabel derartig gestalten; hat man aber einmal solches hineingelegt, so muss man dabei so verfahren, dass selbst etwas Vernunftwidriges auf vernunftgemässere Weise zulässig erscheinen mag. So würde z. B. in der Odyssee das Vernunftwidrige bei der Aussetzung (des Odysseus) ans Land als unerträglich hervortreten, wenn ein schlechter Dichter es dargestellt hätte; nun aber verdeckt es der Dichter durch die anderen Vorzüge und macht so das Vernunftwidrige angenehm. — (11) Auf den sprachlichen Ausdruck muss man besonders in den 'müssigen Partien' Mühe verwenden, welche weder charakterzeichnend noch gedankenreich sind, während umgekehrt eine allzuglänzende Ausdrucksweise die Charaktere und Gedanken verdeckt. (*Τῇ δὲ λέξει δεῖ διαπονεῖν ἐν τοῖς ἀργοῖς μέρεσιν καὶ μήτε ἠθικοῖς μήτε διανοητικοῖς· ἀποκρύπτει γὰρ πάλιν ἡ λίαν λαμπρὰ λέξις τά τε ἤθη καὶ τὰς διανοίας*).'

Anmerknng. Zu §. 1. *ἡ γὰρ ἁπλῆν . . ἡ παθητικήν, . .* vgl. oben Cap. 10. u. Cap. 18 §. 2 ff. — *καὶ τὰ μέρη ἔξω μελοποιίας* etc., vgl. Cap. 5. §. 4, Cap. 6 §. 7 ff.; Cap. 12 §. 1. — *περιπετειῶν . . καὶ παθημάτων*, vgl. Cap. 6 §. 1. — Zu §. 2. *ἀναγνώρισις γὰρ διόλου*, Odysseus' Erkennung bei Alkinoos, beim Sauhirten Eumaios, bei Telemach, bei der Amme, bei der Penelope. — Zu §. 3. *τοῦ μήκους ὅρος ἱκανὸς ὁ εἰρημένος* etc., näml. oben Cap. 7 §. 5 und Cap. 23 §. 3. — *πρὸς δὲ τὸ πλῆθος τραγῳδιῶν τῶν εἰς μίαν ἀκρόασιν τιθεμένων*, nach Sauppe (Berichte der K. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch, Leipz., 1855, 1) wurde in der Blütezeit der attischen Bühne an je drei Tagen von je drei tragischen Dichtern jeden Vormittag eine Trilogie nebst dem Satyrspiel gegeben; jede solche Aufführung von 4 Stücken erforderte mindestens sieben Stunden Zeit. Der Umfang sämmtlicher an den drei Tagen aufgeführten Dramen kann auf etwa 15000 Verse geschätzt werden, und diesen kommt die Verszahl der Ilias ziemlich nahe (nach genauer Zählung 16,481 Verse). Uebrigens bemerkt Aristoteles selbst (oben Cap. 7 §. 6): *τοῦ μήκους ὅρος μὲν πρὸς τοὺς ἀγῶνας καὶ τὴν αἴσθησιν οὐ τῆς τέχνης ἐστίν.* = Zu §. 5. *τὸ δὲ μέτρον τὸ ἡρωικὸν ἀπὸ τῆς πείρας ἥρμοκεν*, vgl. oben Cap. 4 §. 14. — *τὸ γὰρ ἡρωικὸν στασιμώτατον καὶ ὀγκωδέστατον τῶν μέτρων ἐστίν* etc., vgl. Rhetor. 3, 8, 3: *Τῶν δὲ ῥυθμῶν ὁ μὲν ἡρῷος σεμνὸς καὶ λεκτικῆς ἁρμονίας δεόμενος, ὁ δ' ἴαμβος αὐτή ἐστιν ἡ λέξις ἡ τῶν πολλῶν . . ὁ δὲ τροχαῖος κορδακικώτερος· δηλοῖ δὲ τετράμετρα· ἔστι γὰρ τροχερὸς ῥυθμὸς τὰ τετράμετρα* ('ein räderartig dahinrollendes Versmass'). — Zu §. 6. *ὥρπερ Χαιρήμων*, vgl. oben zu Cap. 1 §. 9 S 59. — Zu §. 8. *εἰς τὸν πράττοντα*, d. i. den, der das Wunder verrichtete. — *τὰ περὶ τὴν Ἕκτορος δίωξιν*, auch unten Cap. 25 §. 5 erwähnt, bezieht sich auf Hom. Il. 22, 136 ff. u. 198 ff.; die an unsrer Stelle besonders gemeinten Verse lauten das. 205—207:

Λαοῖσιν δ' ἀνάνευε καρήατι δῖος Ἀχιλλεύς,
οὐδ' ἔα ἱέμεναι ἐπὶ Ἕκτορι πικρὰ βέλεμνα,
μή τις κῦδος ἄροιτο βαλὼν, ὁ δὲ δεύτερος ἔλθοι. —

τὸ δὲ θαυμαστὸν ἡδύ, wörtlich wie Rhetor. 3, 2, 3: *ἡδὺ δὲ τὸ θαυμαστόν.* — Zu §. 9. *δεδίδαχεν δὲ μάλιστα Ὅμηρος . . ψευδῆ λέγειν ὡς δεῖ*, d. h. wie die vom Dichter eingeführten Personen unter Umständen Unwahrheiten darzustellen oder vielmehr Andere irre zu leiten haben. — *ἐκ τῶν Νίπτρων*, vgl. oben Cap. 16 §. 3 S. 92. Die Stelle befindet sich Odyss. 19, 164. Penelope bildet, da der als kretischer Bettler vermummte Odysseus ihren Gemal zu erkennen und Kunde von ihm zu bringen vorgibt, den Trugschluss: Wer mit Odysseus längern Verkehr gehabt hat, muss seine Kleidung kennen; also hat (anscheinend) Jemand, der seine Kleidung kennt, mit ihm längern Verkehr gehabt. — Zu §. 10. *οἱ τὰ Πύθια ἀπαγγέλλοντες*, Aristoteles tadelt hierbei den Anachronismus in Sophokles' Elektra (V. 680 ff.), Orestes sei bei den pythischen Spielen ums Leben gekommen, welche damals noch gar nicht eingeführt waren, und den Fehler, dass der Dichter diesen Anachronismus in das Stück selbst hineingezogen hat. — *ὁ ἄφωνος ἐκ Τεγέας εἰς τὴν Μυσίαν ἦκων*, in der verloren gegangenen äschyleïschen Tragödie *Μυσοί* (vgl. Nauck, Trag. graec. fragm. p. 35) war Telephos, der seinen Oheim erschlagen hatte, ohne ein Wort zu reden, von Tegea nach Mysien gewandert, um dort von der Blutschuld gereinigt zu werden, gemäss der alten Sitte, dass ein Mordbeladener so lange schweigend verharre, bis er von Jemand entsühnt worden. — *τὰ ἐν Ὀδυσσείᾳ ἄλογα*, Hom. Od. 13, 70—125. — Zu §. 11. *ἐν τοῖς ἀργοῖς μέρεσιν*, in den müssigen, faulen, d. i. unbedeutenden, schwächeren Partien des Stückes.

Von den Problemen und deren Lösungen in Bezug auf beide Dichtungsarten.

Cap. XXV, 1—20. (1) Was nun Probleme und deren Lösungen betrifft (*περὶ δὲ προβλημάτων καὶ λύσεων*), so dürfte sich, aus wie vielen und aus welchen Gesichtspunkten solche aufgestellt werden können, auf folgende Weise erkennen lassen. Da der Dichter nachahmender Darsteller ist, gradeso wie ein Maler oder ein Bildhauer, so muss er nothwendig eines dieser drei Stücke nachbilden: entweder so wie die Dinge waren oder sind, oder so, wie man sagt, dass sie seien, und wie sie zu sein scheinen, oder endlich, wie sie sein sollten. (2) Dies aber wird dargestellt entweder in gewöhnlicher Rede oder mit Anwendung von ungewöhnlichen oder übertragenen (metaphorischen) Ausdrücken, und so gibt es viele Modificationen des Ausdrucks, die wir den Dichtern einräumen. (3) Ausserdem ist die Regelrichtigkeit nicht dieselbe für die politische Rede (Beredsamkeit) und für die Dichtkunst, noch für irgend eine andre Kunst und die Dichtkunst. Bei der Dichtkunst selbst aber gibt es zweierlei Fehler,

nämlich einen wesentlichen und einen unwesentlichen (zufälligen) (*αὐτῆς δὲ τῆς ποιητικῆς δίττη ἁμαρτία, ἡ μὲν γὰρ καθ' αὑτήν, ἡ δὲ κατὰ συμβεβηκός*). (4) Wenn sie nämlich beabsichtigte, Unmögliches nachahmend darzustellen, so würde dies ein wesentlicher Fehler sein; wenn dagegen ihre Absicht selbst eine ganz richtige ist, sie aber dabei etwa ein Pferd die beiden Vorderfüsse zugleich vorsetzen liesse, oder wenn gegen eine besondere Kunst ein Fehler vorkommt, z. B. gegen die Heilkunst oder eine andre Kunst, wenn hierbei Unmöglichkeiten erdichtet werden, so ist der Fehler nur ein unwesentlicher (zufälliger). (5) Demgemäss müssen die tadelnden Ausstellungen in den Problemen von diesen Gesichtspunkten aus betrachtet und erledigt werden. So ist es zunächst zwar ein Fehler, wenn eine Dichtung Dinge enthält, die nach dem Wesen der Kunst selbst unmöglich sind, allein eine solche fehlerhafte Darstellung ist gerechtfertigt, wenn die Dichtung dadurch ihren eignen Zweck erreicht; dieser Zweck ist bereits oben (24, 8) angegeben worden, nämlich wenn der Dichter auf diese Weise eine stärkere Wirkung, sei es für diese oder für eine andre Partie seiner Dichtung, hervorbringt. Beleg dafür die Verfolgung Hektor's. Wenn jedoch der Zweck mehr oder weniger auch bei strenger Beobachtung der betreffenden Kunstgesetze erreicht werden konnte, so ist der Fehler nicht gerechtfertigt: denn es soll, wo möglich, gar nicht gefehlt werden (*δεῖ γὰρ, εἰ ἐνδέχεται, ὅλως μηδαμῇ ἡμαρτῆσθαι*). Ferner (ist die Frage), ob der Fehler sich auf die Kunst oder auf etwas anderes Zufälliges bezieht. Denn es ist ein geringerer (Fehler), wenn der Dichter nicht gewusst hat, dass die Hirschkuh kein Geweih hat, als wenn er seine Darstellung naturwidrig gezeichnet hat. (6) Wenn ausserdem der Vorwurf erhoben wird, die Darstellung entspreche nicht der Wirklichkeit, so ist zu entgegnen: aber vielleicht so, wie sie sein sollte, gleichwie auch Sophokles sagte, 'er schildere die Menschen, wie sie sein sollten, Euripides dagegen, wie sie sind' (*οἷον καὶ Σοφοκλῆς ἔφη, αὐτὸς μὲν οἵους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδην δὲ οἷοί εἰσιν*). (7) Wenn aber in keiner von beiden Weisen gedichtet worden ist, so doch der Sage gemäss, wie z. B. das auf die Götter Bezügliche: denn vielleicht wird darüber weder das Bessere, noch auch das der Wirklichkeit Gemässe gesagt, sondern es gilt hier, wie Xenophanes sagt: allein der Glaube lautet eben so. Anderes aber ist zwar nicht das Bessere, es hat jedoch früher so stattgefunden

z. B. das über die Waffen Gesagte: 'Aber die Lanzen standen ihnen aufrechter auf der untern Spitze des Schaftes'; denn dies war damals der Brauch, wie noch jetzt bei den Illyriern. (8) In Betreff der Frage aber, ob (in der Dichtung) etwas auf richtige oder nicht richtige Weise von Jemand gesagt oder gethan worden ist, ist nicht blos darauf zu sehen, ob das Gethane oder Gesagte an sich selbst gut oder schlecht ist, sondern auch in Bezug auf wen, wann, zu wessen Gunsten und zu welchem Zwecke Jemand gehandelt oder gesprochen hat, wie z. B. um eines grössern Gutes willen oder zur Abwendung eines grössern Uebels. (9) Andre Bedenken muss man durch Berücksichtigung des sprachlichen Ausdrucks beseitigen, z. B. durch die Annahme einer Glosse (eines ungewöhnlichen Wortes) an der Stelle (Il. 1, 50): *οὐρῆας μὲν πρῶτον*; vielleicht nämlich meint hier der Dichter nicht die 'Maulthiere', sondern die 'Wächter'; und an der Stelle (das. 10, 316) von Dolon: *ὅς ῥ' ἦ τοι εἶδος μὲν ἔην κακός* meint er damit nicht einen schlechtgebauten Körper, sondern ein hässliches Gesicht; denn die Kreter gebrauchen das Wort *εὐειδές* für *εὐπρόσωπον* ('schön von Antlitz'). Ferner die Worte (das. 9, 203): *ζωρότερον δὲ κέραιε* bedeuten nicht 'ungemischten' Wein (*ἄκρατον*), wie für Zecher, sondern 'hurtiger' (*θᾶττον*). (10) Anderes ist metaphorisch (in Uebertragung) gesagt, z. B. (Il. 2, 1 u. 2; 10, 1, 2): *Ἄλλοι* (urspr. *Πάντες*) *μὲν ῥα θεοί τε καὶ ἀνέρες ἔῦδον παννύχιοι*, und doch sagt er zugleich (das. 10, 11 ff.): *ἦτοι ὅτ' ἐς πεδίον τὸ Τρωικὸν ἀθρήσειεν, Ἀὐλῶν συρίγγων θ' ὁμαδόν; πάντες* nämlich ist hier metaphorisch statt *πολλοί* gesagt: denn 'Alles' bezeichnet auch eine 'Vielheit' (*τὸ γὰρ πᾶν πολύ τι*). Auch der Ausdruck (das. 18, 489; Od. 5, 275): *οἴη δ' ἄμμορος* ('sie allein ist untheilhaft') ist metaphorisch: das 'Bekannteste' bezeichnet er als 'Einziges'. (11) Anderes hebt sich durch die Prosodie, wie z. B. der Thasier Hippias die Worte *δίδομεν δέ οἱ* (durch *διδόμεν δέ οἱ*) und: *τὸ μὲν οἳ καταπύθεται ὄμβρῳ* (durch *τὸ μὲν οὐ* etc.) erklärte. (12) Anderes durch Interpunktion, wie bei Empedokles: *Ἅλιψα δὲ θνήτ' ἐφύοντο τὰ πρὶν μάθον ἀθάνατα Ζωρά τε πρὶν κέκρητο* ('alsbald wurden sterblich, die früher Unsterbliche waren, und gemischt sonst Lautere'). (13) Anderes durch Annahme einer Zweideutigkeit, wie (Il. 10, 252): *Παρῴχηκεν δὲ πλέω νύξ*, denn das Wort *πλείω* ist zweideutig. (14) Wieder Anderes durch den Sprachgebrauch, wie man auch eine Weinmischung 'Wein' nennt, und es im Gedichte heisst (Il. 21, 592): *Κνημὶς νεοτεύκτου κασ-*

σιτέροιο, und 'Erzschmiede' auch die Eisenarbeiter genannt werden (καὶ χαλκέας τοὺς τὸν σίδηρον ἐργαζομένους). Daher wird gesagt: Ganymedes schenke dem Zeus den 'Wein' ein, während die Götter nicht Wein trinken, dies möchte aber metaphorisch sein. (15) Auch muss man, wenn ein Wort einen widersprechenden Sinn zu haben scheint, untersuchen, in wievielfacher Art es in der betreffenden Stelle verstanden werden könnte, z. B. in dem Satze (Il. 20, 272): τῇ ῥ' ἔσχετο μείλινον ἔγχος, hier bedeutet ἔσχετο das 'Aufgehaltenwerden' (τὸ ταύτῃ κωλυθῆναι). (16) Auf wievielfache Weise so aufzufassen ist, kann man am Besten nach entgegengesetzter Art, als wie Glaukon sagt, ermessen, dass nämlich Manche thörichter Weise vorgefasste Meinungen haben, und nachdem sie für sich abgeurtheilt haben, weiter schliessen und, als habe der Dichter gesagt, was ihnen scheint, tadeln, was ihrer Meinung widerstreitet. So ist es in dem Streit über den Ikarios (den Vater der Penelope) gegangen. Man nimmt nämlich an, es sei ein Lakonier gewesen; nun ist es ungereimt, dass Telemach nicht mit ihm zusammenkam, als er in Lakedaimon war. Allein wahrscheinlich verhält sich die Sache so, wie die Kephallenier sagen. Sie behaupten nämlich, Odysseus habe aus ihrem Volke geheirathet und der Name sei Ikadios, nicht Ikarios. Wegen des Fehlers hat die Ausstellung etwas Wahrscheinliches. (17) Im Allgemeinen muss das Unmögliche hinsichtlich der Dichtung entweder dadurch gerechtfertigt werden, dass es das Bessere sei, oder dadurch, dass es der gewöhnlichen Meinung entspreche; denn in der Dichtung ist eher das glaubhafte Unmögliche als das unglaubhafte Mögliche anzunehmen; (wenn es unmöglich ist, dass es) solche Gestalten (gebe), wie z. B. Zeuxis sie gemalt hat, so ist es doch das Bessere; denn das Bild muss über die Wirklichkeit hinausgehen. Auch durch die Sache ist das Vernunftwidrige (Unnatürliche) zu rechtfertigen; auch dadurch, dass dasselbe unter Umständen nicht vernunftwidrig (unnatürlich) sei, da es wahrscheinlich ist, dass auch Unwahrscheinliches geschehe. (18) Wenn das vom Dichter Gesagte anscheinend einen Widerspruch enthält, so muss man, wie bei den dialektischen Widerlegungen in Betracht ziehen, ob der Gegenstand derselbe ist, ob die Beziehung dieselbe und auf dieselbe Weise, so dass wir auch auf den Dichter selbst Rücksicht nehmen müssen, und auf das, worauf seine Rede sich bezieht, und welchen Sinn ein Verständiger seinen Worten unterlegen kann. (29) Gerechtfertigt ist die Ausstellung gegen das

Vernunftwidrige und Unmoralische, wenn der Dichter ohne Noth das Undenkbare gebraucht, wie z. B. Euripides in der Figur des Aegeus, und ebenso das Unmoralische,. wie derselbe im Orestes bei Menelaos. (20) Die Ausstellungen gegen die Dichtungen werden also auf fünf Gesichtspunkte gerichtet. Man tadelt nämlich etwas entweder als unmöglich, oder als vernunftwidrig, oder als unmoralisch, oder als widersprechend oder endlich als den Gesetzen der Kunsttechnik zuwiderlaufend (*ἢ γὰρ ὡς ἀδύνατα, ἢ ὡς ἄλογα, ἢ ὡς βλαβερά, ἢ ὡς ὑπεναντία, ἢ ὡς παρὰ τὴν ὀρθότητα τὴν κατὰ τέχνην*). Die Beseitigungen aber sind aus den angegebenen Gesichtspunkten zu finden; es sind deren zwölf.'

Anmerkung. Zu §. 3. *τῆς πολιτικῆς*, vgl. ob. Cap. 6 §. 16: *ὅπερ ἐπὶ τῶν λόγων τῆς πολιτικῆς καὶ ῥητορικῆς ἔργον ἐστίν.* — Zu §. 5. *τὸ γὰρ τέλος εἴρηται*, nämlich im vor. Cap. §. 8: *δεῖ μὲν οὖν ἐν ταῖς τραγῳδίαις ποιεῖν τὸ θαυμαστόν, μᾶλλον δ' ἐνδέχεται ἐν τῇ ἐποποιίᾳ τὸ ἄλογον, δι' ὃ συμβαίνει μάλιστα τὸ θαυμαστόν.* — *εἰ μὴ ᾔδει ὅτι ἔλαφος θήλεια κέρατα οὐκ ἔχει*, Anspielung auf Pindar. Olymp. 3, 52: *χρυσοκέρων ἔλαφον θήλειαν*, wozu der Scholiast bemerkt: *ὅτι ἐπιμελῶς οἱ ποιηταὶ τὴν θήλειαν ἔλαφον κέρατα ἔχουσαν εἰσάγουσι, καθάπερ καὶ τὴν θηλάζουσαν τὸν Τήλεφον γράφουσι καὶ πλάττουσι.* Vgl. auch Callim. hymn. in Artem. 102: *κεράων δ' ἀπελάμπετο χρυσός*, wozu Schol.: *σημειωσαι ὅτι τὰς θηλείας ἐλάφους κερατοφόρους.* — Zu §. 6: *Σοφοκλῆς ἔφη αὐτὸς μὲν οἵους δεῖ ποιεῖν* etc., vgl. Ueberweg zu den St.: Der wesentlichste Unterschied zwischen dem Kunststile des Sophokles und des Euripides ist hiermit auf das Treffendste bezeichnet: Euripides zeichnet Charaktere, die der gemeinen Wirklichkeit näher bleiben, Sophokles solche, die sich durch Reinheit und Adel der Gesinnung entschiedener über das Gewöhnliche erheben; mit anderen Worten: Sophokles dichtet mehr idealistisch, Euripides mehr realistisch. Vgl. auch die Erklärung des englischen Kunstkritikers Hurd in Lessing's Hamb. Dramat. 94 Stück (7. Bd. S. 419): Sophokles hatte durch seinen ausgebreiteten Umgang mit Menschen die eingeschränkte enge Vorstellung, welche aus der Betrachtung einzelner Charaktere entsteht, in einen vollständigen Begriff des Geschlechts erweitert: der philosophische Euripides hingegen, der seine meiste Zeit in der Akademie zugebracht hatte, und von da aus das Leben übersehen wollte, hielt seinen Blick zu sehr auf das Einzelne, auf wirklich existirende Personen geheftet, versenkte das Geschlecht in das Individuum, und malte folglich, den vorhabenden Gegenständen nach, seine Charaktere zwar natürlich und wahr, aber auch dann und wann ohne die höhere allgemeine Aehnlichkeit, die zur Vollendung der poetischen Wahrheit erfordert wird. — Zu §. 7. *ἴσως γὰρ οὔτε βέλτιον λέγειν οὔτ' ἀληθῆ, ἀλλ' ἔτυχεν ὥσπερ Ξενοφάνης*, Aristoteles stimmt hier mit einem den Volksglauben schonenden 'Vielleicht', der bekannten Ansicht des eleatischen Philosophen Xenophanes (s. II. Abth. S. 210 u. Ritter et Preller, Historiae philosophiae n. 129 ff.) von der Lügenhaftigkeit der Götterfabeln bei, deren Anwendung er jedoch dem Dichter gestattet. — Zu

§. 10. *ἄλλοι μέν ῥα θεοὶ* etc., offenbar las Aristoteles *πάντες μέν ῥα θεοὶ* etc., wofür Spätere, um den Widerspruch bei Homer zu beseitigen, *ἄλλοι* setzten. — *οἵη δ' ἄμμορος*, da nicht blos das an dieser homer. Stelle erwähnte Gestirn der 'grossen Bärin', sondern auch andre Gestirne in dessen nächster Nähe niemals untergehen, so rechtfertigt Aristoteles den Dichter damit, dass er nur das bekannteste Gestirn genannt habe. — Zu §. 11. *ὥσπερ Ἱππίας ἔλυεν ὁ Θάσιος τὸ δίδομεν δέ οἱ* etc., nach Aristot. Sophist. elench. 1, 3 wurde in Il. 2, 15 ursprünglich (ähnlich wie das. 21, 297) gelesen: *δίδομεν δέ οἱ εὖχος ἀρέσθαι*. Weil aber das in diesen Worten dem Agamemnon gegebene Versprechen als unwahr, also des Zeus unwürdig erschien, ersetzten die späteren Kritiker jene Worte durch die (in unseren Texten verbliebene) Lesart: *Τρώεσσι δὲ κήδε' ἐφῆπται*. Der Kritiker Hippias aus Thasos aber schlug die blosse Aenderung des Accents von *δίδομεν* in *διδόμεν* vor, indem er den Infinitiv *διδόμεν* als imperativischen auffasste, so dass hiernach Zeus dem Agamemnon nichts versprach, sondern dem Traumgotte nur befahl, demselben Ruhm vorzugaukeln (Fr. Aug. Wolf bezeichnet in den Prolegomm. p. 168=102 diese Erklärungsweise als 'acumine artibus Loyolae digno'). An der zweiten im §. 11 citirten homerischen Stelle (aus Il. 23, 328) wurde ursprünglich *οὔ* gelesen, Hippias aber emendirte richtig *οὐ*, und diese Lesart ist auch in den Homertexten geblieben. — Zu §. 12. *οἷον Ἐμπεδοκλῆς* etc., das Missverständniss, das durch eine falsche Beziehung des *πρίν* entstehen kann, wird durch das Komma nach *ἐφύοντο* beseitigt. Die hier citirten Verse des Empedokles finden sich auch bei Athenaeus 10 p. 423 und bei Eustath. ad Il. 9, 203 p. 746. — Zu §. 16. *ὡς Γλαύκων λέγει*, vielleicht derselbe, den Aristoteles Rhetor. 3, 1, 3 als 'Teier' bezeichnet. — *περὶ Ἰκάριον*, der Vater der Penelope, aus Lakedaimon — *οἱ Κεφαλλῆνες*, d. i. die Bewohner von Ithaka. — Zu §. 17. *οἷον Ζεῦξις ἔγραφεν*, vgl. ob. Cap. 6 §. 11. Zeuxis erhob sein Gemälde zur Idealität, indem er die in der Wirklichkeit an verschiedene Objekte vertheilten Schönheiten zu einem Gesammtbilde vereinigte, dem Polygnotos dagegen gelang die ideale Gestaltung bestimmter Charaktere. — *εἰκὸς γὰρ καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι*, vgl. oben Cap. 18 §. 6. — Zu §. 18. *ὥσπερ ἐν τοῖς λόγοις*, vgl. Rethor. 3, 15. — Zu §. 19. *τῷ Αἰγεῖ*, nämlich das unmotivirte Auftreten des Aegeus in Euripides' Medea (V. 663 ff.). — *ἐν Ὀρέστῃ τοῦ Μενελάου*, vgl. ob. Cap. 15 §. 5: *ἔστιν δὲ παράδειγμα πονηρίας μὲν ἤθους μὴ ἀναγκαῖον οἷον ὁ Μενέλαος ὁ ἐν τῷ Ὀρέστῃ*. — Zu §. 20. *αἱ δὲ λύσεις ἐκ τῶν εἰρημένων ἀριθμῶν σκεπτέαι, εἰσὶν δὲ δώδεκα*, diese zwölf Rechtfertigungs- (oder mindestens Entschuldigungs-) Gründe sind nach Ueberweg (z. d. St. S. 93) folgende: 1) Der Kunstzweck erfordert die Mitaufnahme eines naturgesetzlich (technisch?) Unmöglichen. 2) Der Fehler ist nur accidentiell. 3) Das Dargestellte ist zwar nicht wirklich, oder nicht möglich, aber das Bessere (Idealische). 4) Dasselbe ist zwar weder wirklich, noch idealisch, oder es ist unwahrscheinlich (vernunftgemässen Voraussetzungen widerstreitend), aber es entspricht der Sage. 5) Dasselbe ist zwar nicht das Bessere, aber es entspricht der Wirklichkeit. 6) Dasselbe ist zwar, für sich betrachtet, nicht gut, aber doch den Personen und Verhältnissen angemessen. 7) Die richtige Würdigung des sprachlichen Ausdrucks hebt den Einwurf (es ist ein Archaismus oder Provinzialismus anzunehmen, oder eine Metapher, oder eine andere Aussprache hinsichtlich des Accentes und des Spiritus und demgemäss ein anderer Wortsinn,

als bei dem Einwurf vorausgesetzt wurde, oder die Worte sind anders zu verbinden und zu trennen, oder es ist, wo eine Amphibolie vorliegt, irgendwie anders zu construiren, oder der Sprachgebrauch ist ein anderer, als der vorausgesetzte, oder der Zusammenhang nöthigt, wo ein Wort mehrere Bedeutungen hat, eine andere, als vorausgesetzt wurde, anzunehmen, oder eine irrthümliche Ueberlieferung der Worte und die daran geknüpfte irrige Auffassung ist zu berichtigen). 8) Das Dargestellte ist, wenn schon unmöglich, doch glaubhaft, und der Dichter muss das glaubhafte Unmögliche dem unglaubhaften Möglichen vorziehen. 9) Unter Umständen ist das sonst Vernunftwidrige doch vernunftgemäss und das Unwahrscheinliche wirklich. 10) Der anscheinende Widerspruch besteht nicht, weil nicht das Nämliche bejahend und verneinend gesagt worden ist. 11) Derselbe besteht nicht, weil es nicht in Bezug auf das Nämliche gesagt worden ist. 12) Derselbe besteht nicht, weil es nicht in gleichem Sinne gesagt worden ist. — Hartung (S. 259) ordnet die zwölf Rechtfertigungsgründe nach den fünf angegebenen Gesichtspunkten auf folgende Weise: I. Beim Unmöglichen ist zu zeigen: 1) das es bloss Unwesentliches betreffe, 2) dass es dem Endzweck der Dichtung, zu ergötzen, entspreche; — II. beim Unwirklichen oder Ungewöhnlichen: 3) dass es ideal sei, 4) dass es dem Volksglauben entspreche, 5) dass es historisch richtig sei; — III. beim Unmoralischen oder Unedlen handelt sich's: 6) um die Person, die es thut oder sagt, 7) um die Umstände, unter welchen es gesagt oder gethan wird; — IV. beim Widersprechenden: 8) ob das Nämliche darunter gemeint sei, 9) in welcher Beziehung es gesagt sei, 10) was man sich vernünftiger Weise darunter denken muss; — V. bei den Kunstforderungen: 11) ob eine glaubliche Unmöglichkeit, oder 12) eine unglaubliche Möglichkeit stattfindet.

Vorrang der Tragödie vor dem Epos.

Cap. XXVI, 1—7. (1) Ob die epische Darstellung oder die tragische vorzüglicher sei, lohnt sich wol zu untersuchen. Wenn die feinere Darstellung die bessere, und eine jede um so feiner ist, je mehr sie für gebildete Zuschauer berechnet worden, so ist offenbar diejenige, welche Alles nachahmt, gar zu unfein; denn als ob die Zuschauer nichts verstehen könnten, was nicht ausdrücklich mit dargestellt würde, führen sie recht viele Bewegungen aus, gleichwie die schlechten Flötenbläser sich umherwerfen, wenn sie den 'Diskuswurf' darstellen sollen, und den Chorführer am Gewande zerren, wenn sie 'Skylla' blasen. (2) Die Tragödie nun ist von dieser Art (Alles nachahmend ausdrücken zu wollen), wie die früheren Schauspieler über die späteren geurtheilt haben; denn so pflegte Mynniskos den allzusehr übertreibenden Kallipides einen 'Affen' zu nennen, und dieselbe Meinung herrschte über (den Schauspieler) Pindaros. Wie aber diese sich zu jenen verhalten, so verhält sich die ganze tragische Kunst zur epischen Dichtung;

diese letztere, sagt man, ist für das gebildete Publikum, welches der äussern Darstellung nicht bedarf, die tragische Kunst dagegen für das ungebildete. Die unfeinere Darstellung aber ist offenbar die schlechtere. (3) Allein erstlich trifft dieser Vorwurf nicht die Dichtkunst, sondern die Schauspielerkunst; denn auch der Rhapsode (Deklamator) kann in der Geberdensprache zuviel thun, wie Sosistratos, und ebenso der Sänger, wie der Opuntier Mnasitheos that. Zweitens ist nicht eine jede (mimische) Bewegung zu verwerfen, da ja doch auch der Tanz es nicht ist, sondern die der Stümper, gleichwie auch dem Kallipides zum Vorwurfe gemacht worden ist und jetzt Anderen vorgeworfen wird, dass sie keine edlen Frauen darzustellen wissen. Ferner erfüllt die Tragödie ihre Aufgabe auch ohne schauspielerische Aktion, gleichwie die epische Dichtung: denn schon durch das blosse Vorlesen wird erkannt, welchen Werth sie hat. Wenn sie nun im Uebrigen vorzüglicher ist, so braucht ihr das von Jenen Getadelte nicht nothwendig anzuhaften. (4) Ferner ist sie vorzüglicher, weil sie alle Bestandtheile der epischen Dichtung in sich enthält — sie kann sogar, wenn sie will, dasselbe Versmass gebrauchen — und ausserdem an der Musik (der musikalischen Begleitung) und der scenischen Darstellung einen nicht unwichtigen Bestandtheil besitzt, durch welchen die Lust auf das Lebendigste hervorgerufen wird. Dazu kommt noch die Lebendigkeit in der Erkennung und in den Handlungen. (5) Ferner hat die tragische Dichtung den Vorzug, dass sie bei geringerer Ausdehnung das Ziel der Nachahmung erreicht. Denn das Gedrängtere ist angenehmer als das mit vieler Zeit gleichsam Verdünnte (Verwässerte), ich meine, wie wenn jemand den Oedipus des Sophokles in ebensoviele Verse wie die Ilias bringen wollte. (6) Endlich hat die epische Dichtung weniger Einheit. Beweis dafür ist, dass aus jeder beliebigen epischen Dichtung sich mehrere Tragödien machen lassen. Wenn demnach die epischen Dichter nur Eine Fabel bearbeiten, so wird sie entweder, kurz behandelt, verstümmelt scheinen, oder, der Länge des epischen Versmasses folgend, wässerig. Wenn das Epos aber aus mehreren Handlungen besteht, so fehlt die Einheit, wie z. B. die Ilias und auch die Odyssee viele solche Theile hat, welche selbst schon einen grossen Umfang haben; und doch sind diese Gedichte möglichst gut angelegt und, so sehr es angeht, als Darstellungen einer einheitlichen Handlung gestaltet. (7) Wenn demnach in allen diesen Beziehungen die Tragödie den Vorzug hat

und ausserdem noch in der Erfüllung der Kunstaufgabe — denn beide Kunstformen sollen ja nicht jede beliebige Lust bereiten, sondern die angegebene — so ist offenbar, dass sie die vorzüglichere ist, da sie das Ziel besser erreicht als die epische Dichtung.

Soviel über die Tragödie und die epische Dichtung sowol an sich als ihre Arten und Bestandtheile, über deren Zahl und Unterscheidungen, über die Ursachen der Schönheiten und Mängel beider Kunstformen, sowie über die Ausstellungen und deren Widerlegungen ....

Anmerkung. Zu §. 1. *ἡ ἧττον φορτικὴ* wörtlich: 'die minder lastträgerische', 'weniger dem lastträgerischen Publikum entsprechend', derber Ausdruck für: 'minder niedrig, gemein'; vgl. Aristot. Polit. 8, 7, 7: *ἐπεὶ δ' ὁ θεατὴς διττὸς, ὁ μὲν ἐλεύθερος καὶ πεπαιδευμένος, ὁ δὲ φορτικὸς ἐκ βαναύσων καὶ θητῶν καὶ ἄλλων τοιούτων συγκείμενος* etc. — *Ἄισκον, Σκύλλαν*, die Titel zweier Mimenstücke (Ballets), welche unter Flötenbegleitung aufgeführt wurden (s. im folg. Abschn. unter 'Mimik und Orchestik'). Hartung (S. 263) will den Ausdruck *κυλιόμενοι ἄισκον μιμεῖσθαι* etc. nicht von körperlichen Bewegungen der Flötenspieler gelten lassen, sondern versteht darunter die Triller, Läufe und andere Kunststücke der spätern entarteten Musik (vgl. Plutarch. de musica c. 30). — Zu §. 2. *ἡ μὲν οὖν τραγῳδία τοιαύτη ἐστίν*, d. i. sie verfällt bei der Darstellung leicht in die eben erwähnten Fehler, wenn sie Alles nachahmend ausdrücken will. — *ὁ Μυννίσκος, Πίνδαρος*, nicht näher gekannte tragische Schauspieler. — *Καλλιπίδης*, ebenfalls tragischer Schauspieler, aus Athen, Zeitgenoss des Alcibiades (Athen. 12, 49 p. 535) und des Agesilaus (Plut. Ages. 21), besonders bekannt durch seine ins Lächerliche gehende Nachahmung der Wirklichkeit, woher er den Beinamen *Πίθηκος* erhielt. Vgl. auch Xenoph. Sympos. 3, 11: *Καλλιπίδης ὁ ὑποκριτὴς, ὃς ὑπερσεμνύνεται, ὅτι δύναται πολλοὺς κλαίοντας καθίζειν.* — Zu §. 3. *Σωσίστρατος, Μνασίθεος*, Beide sonst unbekannt. — *ἡ τραγῳδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὑτῆς*, vgl. ob. Cap. 6 §. 19: *ὥς γὰρ τῆς τραγῳδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν.* — *ὁποία τίς ἐστιν*, d. i. ob sie die beabsichtigte Wirkung hervorbringt oder nicht. — Zu §. 4. *καὶ γὰρ τῷ μέτρῳ ἔξεστι χρῆσθαι*, natürlich nur in einzelnen Partien. — Zu §. 6. *ἧττον μία μίμησις ἡ τῶν ἑποποιῶν*, vgl. oben Cap. 23 §. 3; Cap. 24 §. 3 u. 4; Cap. 17 §. 5. — Zu §. 7. *τὴν εἰρημένην*, nämlich oben Cap. 6 u. 13.

Nächst den im Vorstehenden entwickelten aristotelischen Grundzügen der Theorie der Dichtkunst verdient die aus dem dritten nachchristlichen Jahrh. uns überlieferte kritisch-ästhetische Schrift des Longinus (s. II. Abth. S. 192) *Περὶ ὕψους* ('vom Erhabenen') eine besondere Beachtung. Die Schrift zerfällt in 44 Capitel, welche (nach den von einem Spätern beigefügten Ueber-

Gedanken in sich aufnimmt, von Freude und Stolz erfüllt, als ob sie selbst erzeugt hätte, was sie gehört hatte. Wenn also ein Mann von gutem Geschmacke und vieler Belesenheit eine Stelle öfters gehört hat, ohne zu fühlen, dass sie seine Seele erhebe oder ihm mehr als gesagt worden zu denken übrig lasse, und findet, dass dieselbe bei fortgesetzter Untersuchung an Eindruck verliere: dann kann sie kein wahrhaft Erhabenes sein, da sie nur solange, wie sie gehört wird, sich erhält. Denn das ist in Wahrheit erhaben, das viel Nachdenken erweckt, und dem wir kaum, oder vielmehr unmöglich widerstehen können, ja das fest in unserm Gedächtnisse bleibt und schwer zu verwischen ist. Im Allgemeinen aber kannst du sicher glauben, das dasjenige in Wahrheit erhaben ist, das überall und allen (urtheilsfähigen) Menschen gefällt. Denn wenn Leute von den verschiedensten Beschäftigungen, Sitten, Neigungen, Lebensaltern und Kenntnissen allesammt über einen und denselben Gegenstand einerlei Meinung sind, so gewinnt gleichsam die Entscheidung und das Zusammenstimmen von so vielen Disharmonien bei der Bewunderung des Gegenstandes einen festen und unbestrittenen Glauben'.

(VII.) *Φύσει γάρ πως ὑπὸ τἀληθοῦς ὕψους ἐπαίρεταί τε ἡμῶν ἡ ψυχή, καὶ γαῦρόν τι ἀνάστημα λαμβάνουσα πληροῦται χαρᾶς καὶ μεγαλαυχίας, ὡς αὐτὴ γεννήσασα, ὅπερ ἤκουσεν. Ὅταν οὖν ὑπ' ἀνδρὸς ἐμφρονος, καὶ ἐμπείρου λόγων, πολλάκις ἀκουόμενόν τι πρὸς μεγαλοφροσύνην τὴν ψυχὴν μὴ συνδιατιθῇ, μηδ' ἐγκαταλείπῃ τῇ διανοίᾳ πλεῖον τοῦ λεγομένου τὸ ἀναθεωρούμενον, πίπτῃ δ', ἂν τὸ συνεχὲς ἐπισκοπῇς, εἰς ἀπαύξησιν· οὐκ ἂν ἔτ' ἀληθὲς ὕψος εἴη, μέχρι μόνης τῆς ἀκοῆς σωζόμενον. Τοῦτο γὰρ τῷ ὄντι μέγα, οὗ πολλὴ μὲν ἡ ἀναθεώρησις, δύσκολος δὲ, μᾶλλον δ' ἀδύνατος ἡ κατεξανάστασις, ἰσχυρὰ δὲ ἡ μνήμη καὶ δυσεξάλειπτος.. Ὅλως δὲ καλὰ νόμιζε ὕψη καὶ ἀληθινὰ τὰ διαπαντὸς ἀρέσκοντα καὶ πᾶσιν. Ὅταν γὰρ τοῖς ἀπὸ διαφόρων ἐπιτηδευμάτων, βίων, ζήλων, ἡλικιῶν, λόγων, ἔν τι καὶ ταὐτὸν ἅμα περὶ τῶν αὐτῶν ἅπασι δοκῇ, τόθ' ἡ ἐξ ἀσυμφώνων ὡς κρίσις καὶ συγκατάθεσις τὴν ἐπὶ τῷ θαυμαζομένῳ πίστιν ἰσχυρὰν λαμβάνει καὶ ἀναμφίλεκον.*

(Cap. VIII, 1 u. IX, 1 u. 2.) 'Es gibt fünf, so zu sagen, ergiebigste Quellen des Erhabenen, bei denen aber, wie eine gewisse gemeinsame Grundlage, die Kunst der Rede vorausgesetzt wird, ohne welche Nichts bewirkt wird. Das Erste und Bedeutsamste ist die Fähigkeit, grosse Gedanken zu erzeugen, wie wir in der (verlorenen) Schrift über Xenophon angegeben haben. I Zweite ist eine heftige und begeisterte (enthusiastische) Lei schaft. Diese beiden Eigenschaften für das Erhabene sind

theils mit uns geborne Anlagen; die übrigen aber kommen von der Kunst her, nämlich zunächst die Bildung des Redeschmuckes, der sich theils auf die Gedanken, theils auf die Worte bezieht; nächstdem die glänzende Ausdrucksweise, welche wiederum in der Auswahl tropischer und kunstvoll gebildeter Redensarten besteht. Endlich als fünftes Mittel für das Erhabene, welches zugleich die vorigen (beiden) mit einschliesst, die hohe und prächtige Wortfügung.'

(IX.) Da nun den bedeutendsten Theil unter allen der erste, nämlich die Hoheit der Gedanken, bildet, so müssen wir, obgleich dies mehr eine Naturgabe als ein Erworbenes ist, dennoch, soviel wie möglich, unsre Seele zum Hohen erziehen, und sie stets mit einer edlen Gesinnung gleichfalls befruchten. 'Auf welche Weise?' wird man fragen. Ich habe bereits an einem andern Orte geschrieben, 'ein solches Erhabene sei der Wiederhall der Seelenhoheit.' Darum wird zuweilen das blosse Denken eines Menschen, ohne die Rede, wegen der blossen Seelenhoheit bewundert, wie z. B. das Schweigen des Aias in der Unterwelt etwas Grosses und jede Rede Ueberragendes ist' u. s. w.

(VIII.) *Ἐπεὶ δὲ πέντε, ὡς ἂν εἴποι τις, πηγαί τινές εἰσιν αἱ τῆς ὑψηγορίας γονιμώταται, (προϋποκειμένης, ὥσπερ ἐδάφους τινὸς κοινοῦ ταῖς πέντε ταύταις ἰδέαις τῆς ἐν τῷ λέγειν δυνάμεως, ἧς ὅλως χωρὶς οὐδέν) πρῶτον μὲν καὶ κράτιστον τὸ περὶ τὰς νοήσεις ἀδρεπήβολον ὡς κἂν τοῖς περὶ Ξενοφῶντος ὡρισάμεθα· δεύτερον δὲ τὸ σφοδρὸν καὶ ἐνθουσιαστικὸν πάθος. Ἀλλ' αἱ μὲν δύο αὗται τοῦ ὕψους κατὰ τὸ πλέον αὐθιγενεῖς συστάσεις· αἱ λοιπαὶ δ' ἤδη καὶ διὰ τέχνης, ἥ τε ποιὰ τῶν σχημάτων πλάσις (δισσὰ δέ που ταῦτα τὰ μὲν νοήσεως, θάτερα λέξεως), ἐπὶ δὲ τούτοις ἡ γενναῖα φράσις, (ἧς μέρη πάλιν ὀνομάτων τε ἐκλογὴ καὶ ἡ τροπικὴ καὶ πεποιημένη λέξις)· πέμπτη δὲ μεγέθους αἰτία, καὶ συγκλείουσα τὰ πρὸ ἑαυτῆς ἅπαντα, ἡ ἐν ἀξιώματι καὶ διάρσει σύνθεσις.*

(IX.) *Οὐ μὴν ἀλλ', ἐπεὶ τὴν κρατίστην μοῖραν ἐπέχει τῶν ἄλλων τὸ πρῶτον, λέγω δέ τὸ μεγαλοφυές, χρὴ κἀνταῦθα, εἰ καὶ δωρητὸν τὸ πρᾶγμα μᾶλλον ἢ κτητόν, ὅμως, καθ' ὅσον οἷόν τε, τὰς ψυχὰς ἀνατρέφειν πρὸς τὰ μεγέθη, καὶ ὥσπερ ἐγκύμονας ἀεὶ ποιεῖν γενναίου παραστήματος. Τίνα, φήσει, τρόπον; γέγραφά που καὶ ἑτέρωθι, 'τὸ τοιοῦτον ὕψος μεγαλοφροσύνης ἀπήχημα.' Ὅθεν καὶ φωνῆς ὁίχα θαυμάζεταί ποτε ψιλὴ καθ' ἑαυτὴν ἡ ἔννοια δι' αὐτὸ τὸ μεγαλόφρον, ὡς ἡ τοῦ Αἴαντος ἐν Νεκυίᾳ* (Odyss. λ, 563) *σιωπὴ μέγα καὶ παντὸς ὑψηλότερον λόγου.*

(Cap. XIII, 2—4 u. XIV.) 'Plato zeigt uns einen Weg, der wenn wir ihn nicht geringachten, zum Erhabenen führt: er besteht in der Nachahmung und Nacheiferung der früheren grossen Prosaiker und Dichter. Und dieses Ziel wollen wir

unablässig festhalten: denn viele werden von dem Hauche eines Andern begeistert, auf dieselbe Weise wie der Sage zufolge die Pythia, wenn sie sich dem Dreifusse nähert, wo, wie man sagt, eine Erdöffnung ist, aus welcher ein göttlicher Dunst emporsteigt, und sie, erfüllt von der göttlichen Kraft, sogleich nach der Anhauchung weissagt. Ebenso steigen aus den erhabenen Werken der Alten wie aus heiligen Quellen, Ausströmungen in die Geister der Nacheifernden, wodurch sie, auch wenn sie nicht selbst die Gabe der Begeisterung besitzen, von der Erhabenheit Anderer mit begeistert werden. Ist etwa Herodot allein ein eifriger Nachahmer des Homer gewesen? Stesichorus und Archilochus waren es bereits vor ihm; unter Allen aber am meisten Plato, der aus jenem homerischen Quell unzählige Kanäle zu sich hingeleitet hat. Jedoch ist dies kein Diebstahl, sondern, wie von schönen Bildnissen oder Kunstwerken oder Handarbeiten, eine Nachbildung. Auch wäre er, wie ich glaube, in seinen philosophischen Lehren nicht so blüthenreich gewesen und nicht vielfach in poetische Stoffe und Ausdrücke hineingerathen, wenn er nicht voll Eifers mit Homer um den Vorrang hätte streiten wollen, gleichwie ein junger Wettkämpfer gegen einen bereits Hochgefeierten, vielleicht etwas zu ehrgeizig und so zu sagen mit eingelegter Lanze kämpfend, jedoch rang er nicht ohne Erfolg: denn, wie Hesiod sagt, 'solcher Wettstreit nützet den Sterblichen'. Und in der That, schön und des Kampfes überaus würdig ist der Wettstreit und der Kranz des Ruhmes, in welchem selbst überwunden zu werden von den Vorfahren, nicht unrühmlich ist.

(XIV.) Daher ziemt es auch uns, sobald wir etwas unternehmen, das einen hohen Sinn und hohe Gedanken erfordert, uns im Geiste vorzustellen: 'Wie würde vorkommenden Falls Homer eben dieses ausdrücken? wie Plato oder Demosthenes es im gehobenen Stile, wie in der Geschichtsschreibung Thukydides es darstellen?' Denn, indem uns jene Gestalten zur Nacheiferung vor Augen stehen, werden sie, als besonders hervorleuchtend, unsern Geist zu einem vorgesteckten hohen Ziele emporheben. Ganz besonders aber, wenn wir noch dazu überlegen: 'Wie würde wol das von mir Gesagte der anwesende Homer oder Demosthenes anhören? oder welchen Eindruck würde es auf ihn machen?' Denn es wäre in der That ein grossartiger Kampf, für unsre Schriften einen solchen Gerichtshof und eine solche Schaubühne aufzustellen, und vor solchen Helden, die zugleich Richter und Zeugen sind,

Rechenschaft über das Geschriebene abzulegen. Und ein noch grösseres Anfeuerungsmittel ist es, wenn wir uns vorstellen, wie wol die ganze Nachwelt unser Schriftwerk aufnehmen wird. Wenn aber jemand von dieser Seite zu fürchten hätte, dass von seinen Schriften Nichts ihn überleben dürfte, dann könnte das von dessen Geiste erzeugte nichts als Unvollkommenes und Fehlgeborenes sein, da dasselbe nicht für den Nachruhm zur Reife gefördert worden ist.'

(XIII.) *Ἐνδείκνυται δ' ἡμῖν οὗτος ὁ ἀνὴρ (ὁ Πλάτων), εἰ βουλοίμεθα μὴ κατολιγωρεῖν, ὡς καὶ ἄλλη τις παρὰ τὰ εἰρημένα ὁδὸς ἐπὶ τὰ ὑψηλὰ τείνει. Ποία δὲ καὶ τίς αὕτη; Ἡ τῶν ἔμπροσθεν μεγάλων συγγραφέων καὶ ποιητῶν μίμησίς τε καὶ ζήλωσις. Καί γε τούτου, φίλτατε, ἀπρὶξ ἐχώμεθα τοῦ σκοποῦ. Πολλοὶ γὰρ ἀλλοτρίῳ θεοφροῦνται πνεύματι τὸν αὐτὸν τρόπον, ὃν καὶ τὴν Πυθίαν λόγος ἔχει, τρίποδι πλησιάζουσαν, ἔνθα ῥῆγμά ἐστι γῆς ἀναπνεῖν, ὡς φασιν, ἀτμὸν ἔνθεον, αὐτόθεν ἐγκύμονα τῆς δαιμονίου καθισταμένην δυνάμεως, παραυτίκα χρησμῳδεῖν κατ' ἐπίπνοιαν. Οὕτως ἀπὸ τῆς τῶν ἀρχαίων μεγαλοφυΐας εἰς τὰς τῶν ζηλούντων ἐκείνους ψυχὰς, ὡς ἀπὸ ἱερῶν στομίων ἀπόρροιαί τινες φέρονται, ὑφ' ὧν ἐπιπνεόμενοι, καὶ οἱ μὴ λίαν φοιβαστικοὶ, τῷ ἑτέρων συνενθουσιῶσι μεγέθει. Μόνος Ἡρόδοτος Ὁμηρικώτατος ἐγένετο; Στησίχορος ἔτι πρότερον, ὅ τε Ἀρχίλοχος, πάντων δὲ τούτων μάλιστα ὁ Πλάτων, ἀπὸ τοῦ Ὁμηρικοῦ ἐκείνου νάματος εἰς αὐτὸν μυρίας ὅσας παρατροπὰς ἀποχετευσάμενος ... Ἔστι δ' οὐ κλοπὴ τὸ πρᾶγμα. ἀλλ' ὡς ἀπὸ καλῶν ἠθῶν ἢ πλασμάτων ἢ δημιουργημάτων ἀποτύπωσις. Καὶ οὐδ' ἂν ἐπακμάσαι μοι δοκεῖ τηλικαῦτά τινα τοῖς τῆς φιλοσοφίας δόγμασι, καὶ εἰς ποιητικὰς ὕλας πολλαχοῦ συνεμβῆναι καὶ φράσεις, εἰ μὴ περὶ πρωτείων νὴ Δία παντὶ θυμῷ πρὸς Ὅμηρον, ὡς ἀνταγωνιστὴς νέος πρὸς ἤδη τεθαυμασμένον, ἴσως μὲν φιλονεικότερον καὶ οἱονεὶ διαδορατιζόμενος, οὐκ ἀνωφελῶς δ' ὅμως, διηριστεύετο· Ἀγαδὴ γὰρ, κατὰ τὸν Ἡσίοδον, Ἔρις ἥδε βροτοῖσι'. Καὶ τῷ ὄντι καλὸς οὗτος καὶ ἀξιονικότατος εὐκλείας ἀγών τε καὶ στέφανος, ἐν ᾧ καὶ τὸ ἡττᾶσθαι τῶν προγενεστέρων οὐκ ἄδοξον.*

(XIV.) *Οὐκοῦν καὶ ἡμᾶς, ἡνίκ' ἂν διαπονῶμεν ὑψηγορίας τι καὶ μεγαλοφροσύνης δεόμενον, καλὸν ἀναπλάττεσθαι ταῖς ψυχαῖς, πῶς ἄν, εἰ τύχοι, ταὐτὸ τοῦθ' Ὅμηρος εἶπεν, πῶς δ' ἂν Πλάτων ἢ Δημοσθένης ὕψωσαν, ἢ ἐν ἱστορίᾳ Θουκυδίδης. Προσπίπτοντα γὰρ ἡμῖν κατὰ ζῆλον ἐκεῖνα τὰ πρόσωπα, καὶ οἷον διαπρέποντα, τὰς ψυχὰς ἀνοίσει πως πρὸς τὰ ἀνειδωλοποιούμενα μέτρα· ἔτι δὲ μᾶλλον, εἰ κἀκεῖνο τῇ διανοίᾳ προσυπογράφοιμεν, πῶς ἂν τόδε τι ὑπ' ἐμοῦ λεγόμενον παρὼν Ὅμηρος ἤκουσεν, ἢ Δημοσθένης, ἢ πῶς ἂν ἐπὶ τούτῳ διετέθησαν. Τῷ γὰρ ὄντι μέγα τὸ ἀγώνισμα, τοιοῦτον ὑποτίθεσθαι τῶν ἰδίων λόγων δικαστήριον καὶ θέατρον, καὶ ἐν τηλικαύτοις ἥρωσι, κριταῖς τε καὶ μάρτυρσιν, ὑπέχειν τῶν γραφομένων εὐθύνας πεπαῖχθαι. Πλέον δὲ τούτων παρορμητικὸν, εἰ προστιθείης, πῶς ἂν ἐμοῦ ταῦτα γράψαντος ὁ μετ' ἐμὲ πᾶς ἀκούσειεν αἰών; Εἰ δέ τις αὐτόθεν φοβοῖτο, μὴ τοῦ ἰδίου βίου καὶ χρόνου οὐ φθέγξαιτό τι ὑπερήμερον, ἀνάγκη καὶ τὰ συλλαμβανόμενα ὑπὸ τῆς τούτου ψυχῆς ἀτελῆ καὶ τυφλὰ ὥσπερ ἀμβλοῦσθαι, πρὸς τὸν τῆς ὑστεροφημίας ὅλως μὴ τελεσφορούμενα χρόνον.*

(Cap. XXXIII, 4 u. 5.) 'Ich selbst habe nicht wenige Fehler sowol bei Homer als bei Anderen, soviel deren für die grössten Dichter gelten, angegeben, und zwar gar nicht erfreut über diese Verstösse; gleichwol halte ich dieselben weniger für freiwillige Fehler als für Versehen aus Unachtsamkeit, die, wie es zu geschehen pflegt, im Sinnen nach Erhabenem unbedachter Weise begangen worden, und ich glaube nichts desto weniger, dass die grösseren Vorzüge, wenn sie auch nicht in allen Punkten sich völlig gleich bleiben sollten, dennoch stets den Preis davontragen, wenn aus keinem andern Grunde, so doch wegen ihres Hochsinnes selbst.

Wenn auch Apollonius, der Dichter der 'Argonautika', fehlerfrei ist, und Theokrit in den Hirtengedichten, einige Aeusserlichkeiten abgerechnet, überaus glücklich sein Ziel erreicht: wolltest du lieber Homer oder Apollonius gewesen sein? Wie ferner: Ist wol Eratosthenes in seiner 'Erigone', einem in jeder Hinsicht tadellosen Gedichte, ein grösserer Dichter als Archilochus, der Vieles ungeordnet vorführt, welches freilich durch den Drang der göttlichen Begeisterung geschieht, der schwer dem Gesetze zu unterwerfen ist? Noch mehr: Möchtest du im melischen Gesange lieber ein Bakchilides oder ein Pindar? und in der Tragödie lieber der Chier Ion oder Sophokles sein? Jene sind makellos und haben in geglättetem Stile überall eine schöne Darstellung. Aber Pindar und Sophokles setzen oft gleichsam durch die Gewalt ihres Feuers Alles in Brand, verlöschen aber häufig unbedachter Weise und fehlen sehr unglücklich. Es möchte aber wol kein Vernünftiger sämmtliche Schriften des Ion der einzigen Tragödie Oedipus gleichstellen?'

(XXXIII.) *Παρατεθειμένος δ' οὐκ ὀλίγα καὶ αὐτὸς ἁμαρτήματα καὶ Ὁμήρου καὶ τῶν ἄλλων, ὅσοι μέγιστοι, καὶ ἥκιστα τοῖς πταίσμασιν ἀρεσκόμενος, ὅμως δὲ, οὐχ ἁμαρτήματα μᾶλλον αὐτὰ ἑκούσια καλῶν ἢ παροράματα δι' ἀμέλειαν εἰκῇ που καὶ ὡς ἔτυχεν ὑπὸ μεγαλοφυΐας ἀνεπιστάτως παρενηνεγμένα, οὐδὲν ἧττον οἶμαι τὰς μείζονας ἀρετὰς, εἰ καὶ μὴ ἐν πᾶσι διομαλίζοιεν, τὴν τοῦ πρωτείου ψῆφον μᾶλλον ἀεὶ φέρεσθαι, κἂν, εἰ μὴ δι' ἑνὸς ἑτέρου, τῆς μεγαλοφροσύνης αὐτῆς ἕνεκα. Ἐπεὶ τοίγε καὶ ἅπτωτος ὁ Ἀπολλώνιος ὁ τῶν Ἀργοναυτικῶν ποιητὴς, κἂν τοῖς βουκολικοῖς, πλὴν ὀλίγων τῶν ἔξωθεν, ὁ Θεόκριτος ἐπιτυχέστατος, ἆρ' οὖν Ὅμηρος ἂν μᾶλλον ἢ Ἀπολλώνιος ἐθέλοις γενέσθαι; Τί δὲ; Ἐρατοσθένης ἐν τῇ Ἠριγόνῃ, διὰ πάντων γὰρ ἀμώμητον τὸ ποιημάτιον, Ἀρχιλόχου, πολλὰ καὶ ἀνοικονομητὰ παρασύροντος, κἀκεῖνα τῇ ἐμβολῇ τοῦ δαιμονίου πνεύματος, ἢν ὑπὸ νόμον τάξαι δύσκολον, ἆρα δὴ μείζων ποιητής; Τί δ'; ἐν μέλεσι μᾶλλον ἂν εἶναι Βακχυλίδης ἕλοιο ἢ Πίνδαρος; καὶ ἐν τραγῳδίᾳ Ἴων ὁ Χῖος ἢ νὴ Δία Σοφοκλῆς; ἐπειδὴ οἱ μὲν ἀδιάπτωτοι, καὶ ἐν τῷ γλαφυρῷ παντῇ κεκαλλιγρα-*

φημένοι· ὁ δὲ Πίνδαρος καὶ ὁ Σοφοκλῆς ὅτε μὲν οἷον πάντα ἐπιφλέγουσι τῇ φορᾷ, σβέννυνται δ' ἀλόγως πολλάκις καὶ πίπτουσιν ἀτυχέστατα. Ἡ οὐδεὶς ἂν εὐ φρονῶν ἑνὸς δράματος, τοῦ Οἰδίποδος, εἰς ταὐτὸ συνθεὶς τὰ Ἴωνος ἀντιτιμήσαιτο ἑξῆς.

(Cap. XXXV, 2—5.) 'Was haben denn wol jene gottähnlichen Männer, welche nach dem Erhabensten in der schriftlichen Darstellung strebten, in allem Andern aber die Sorgfalt missachteten, im Auge gehabt? Unter vielem Andern dies, dass die Natur uns Menschen nicht zu einem niedern und unedlen Thier bestimmt, sondern uns in das Leben und in die gesammte Welt wie auf einen grossen Schauplatz geführt hat, damit wir sowol Zuschauer aller daselbst sich ereignenden Dinge als auch ruhmbegierige Wettkämpfer seien; und sie hat zugleich unseren Seelen eine unüberwindliche Liebe zu allem Grossen und, gegen uns gehalten, Göttlichern eingepflanzt. Deswegen ist für die Betrachtung und Erwägung des menschlichen Geistes selbst das Weltall nicht hinreichend, sondern die Gedanken steigen oftmals über die uns umgebenden Schranken hinaus. Und wenn Jemand ringsumher das Leben betrachten wollte, wie sehr in allen Dingen das Hervorragende und Grosse vor dem Schönen den Vorzug hat, so würde er bald erkennen, wozu wir geboren sind. Darum werden wir in der That von Natur dazu getrieben, nicht kleine Gewässer zu bewundern, wenn sie auch noch so klar und nützlich sind, sondern den Nil und den Ister, oder den Rhein, und noch weit mehr den Ocean. Und so erstaunen wir über das von uns angezündete Feuer, obgleich es seine reine Flamme bewahrt, weniger als über die Himmelslichter, obgleich sie häufig sich wieder verdunkeln; und ebenso erachten wir bewundernswerther die Oeffnung des Aetna, dessen Ausbrüche aus der Tiefe Steine und ganze Felshügel emporheben und zuweilen Ströme jener einzigen Gattung Feuers auswerfen. Bei allen solchen Dingen können wir sagen, dass das den Menschen Nützliche oder auch Nothwendige leicht zu erlangen sei, und dass das Ungewöhnliche stets als das Bewundernswerthe erscheint.'

(XXXV, 2—5.) *Τί ποτ' οὖν εἶδον οἱ ἰσόθεοι ἐκεῖνοι καὶ τῶν μεγίστων ἐπορεξάμενοι τῆς συγγραφῆς τῆς δ' ἐν ἅπασιν ἀκριβείας ὑπερφρονήσαντες; Πρὸς πολλοῖς ἄλλοις ἐκεῖνο, ὅτι ἡ φύσις οὐ ταπεινὸν ἡμᾶς ζῶον οὐδ' ἀγεννὲς ἔκρινε, τὸν ἄνθρωπον, ἀλλ' ὡς εἰς μεγάλην τινὰ πανήγυριν, εἰς τὸν βίον καὶ εἰς τὸν σύμπαντα κόσμον ἐπάγουσα, θεατάς τινας τῶν ὅλων αὐτῆς ἐσομένους καὶ φιλοτιμοτάτους ἀγωνιστὰς, εὐθὺς ἅμαχον ἔρωτα ἐνέφυσεν*

ἡμῶν ταῖς ψυχαῖς παντὸς ἀεὶ τοῦ μεγάλου, καὶ ὡς πρὸς ἡμᾶς δειμονιωτέρου. Διόπερ τῇ θεωρίᾳ καὶ διανοίᾳ τῆς ἀνθρωπίνης ἐπιβολῆς οὐδ' ὁ σύμπας κόσμος ἀρκεῖ, ἀλλὰ καὶ τοὺς τοῦ περιέχοντος πολλάκις ὅρους ἐκβαίνουσιν αἱ ἐπίνοιαι· καὶ εἴ τις περιβλέψαιτο ἐν κύκλῳ τὸν βίον, ὅσον πλέον ἔχει τὸ περιττὸν ἐν πᾶσι καὶ μέγα τοῦ καλοῦ, ταχέως εἴσεται, πρὸς ἃ γεγόναμεν. Ἔνθεν φυσικῶς πως ἀγόμενοι, μὰ Δί', οὐ τὰ μικρὰ ῥεῖθρα θαυμάζομεν, εἰ καὶ διαυγῆ καὶ χρήσιμα, ἀλλὰ τὸν Νεῖλον καὶ Ἴστρον, ἢ Ῥῆνον, πολὺ δ' ἔτι μᾶλλον τὸν Ὠκεανόν· οὐδέ γε τὸ ὑφ' ἡμῶν τουτὶ φλογίον ἀνακαιόμενον, ἐπεὶ καθαρὸν σώζει τὸ φέγγος, ἐκπληττόμεθα τῶν οὐρανίων μᾶλλον, καίτοι πολλάκις ἐπισκοτουμένων· οὐδὲ τῶν τῆς Αἴτνης κρατήρων ἀξιοθαυμαστότερον νομίρομεν, ἧς αἱ ἀναχοαὶ πέτρους τε ἐκ βυθοῦ καὶ ὅλους ὄχθους ἀναφέρουσι, καὶ ποταμοὺς ἐνίοτε τοῦ γένους ἐκείνου καὶ αὐτοῦ μόνον προχέουσι πυρός. Ἀλλ' ἐπὶ τῶν τοιούτων ἁπάντων ἐκεῖν' ἂν εἴποιμεν, ὡς εὐπόριστον μὲν ἀνθρώποις τὸ χρειῶδες ἢ καὶ ἀναγκαῖον, θαυμαστὸν δ' ὅμως ἀεὶ τὸ παράδοξον.

Vgl. Ed. Müller, Gesch. d. Theorie der Kunst II. S. 327—339.

---

§. 3. Die sogenannte Ars poetica des Horaz wird wol heut zu Tage Niemand mehr als eine wirkliche, auch nur vom Dichter selbst beabsichtigte Theorie der Dichtung betrachten. Die wiederholten Versuche, durch Umstellungen und Ausscheidungen aus derselben ein einigermassen systematisches Ganze zusammenzubringen, haben sich als erfolglos erwiesen. Selbst die direkte Benutzung der aristotelischen Poetik für die horazischen Dichtungsvorschriften, dürfte nur in beschränktem Masse zugestanden werden, wenn auch anzunehmen ist, dass dem griechisch wohlunterrichteten Horaz ein Werk wie die aristotelische Poetik nicht unbekannt geblieben sein konnte (E. Müller II. S. 269 ff.; Streuber S, 72 ff.). — Eine treffende Charakteristik der Epistola ad Pisones enthält Bernhardy's Grundriss der röm. Lit. 5, Bearb. (1872) S. 592 ff. (s. im Folg. Nr. 2)

1. Quintil. Inst., Praef. §. 2: Usus deinde Horatii consilio, qui in Arte poetica (v. 388) suadet, ne praecipitetur editio nonumque prematur in annum. — Inst. 8, 3, 60: Id enim tale est monstrum, quale Horatius in Prima parte libri de Arte poetica fingit.

2. Bernhardy a. a. O.: Epistola ad Pisones in 476 Versen, seit Quintilian gewöhnlich Ars poetica genannt, ein Gedicht von grossem Ansehen, hat ehemals nicht blos durch seine klassischen und körnigen Aussprüche gegolten, sondern auch als ein System der Dichtung und Verskunst. Um diesem Wahn zu genügen hat man häufig das so wenig systematisch angelegte Buch entweder gewaltsam durch Umstellungen geregelt oder in willkürliche Hypothesen über Plan und Zweck des Buchs gezwängt. Nun enthält der poetische Brief zwar

erhebliche Bruchstücke der Lehre vom Stil, der Poetik und besonders der tragischen Dramaturgie, doch sind diese Capitel nich genau verbunden. Vielmehr hat der Dichter absichtlich verwandtes eingemischt, Rathschläge, litterarische Notizen und Elemente der Metrik, zur Kenntniss der in den grossen poetischen Gattungen üblichen Versmasse, durchkreuzen den Zusammenhang, eine schneidende Kritik der von ihm auch sonst gerügten Dichterlinge macht den Schluss. Am meisten widerspricht dem Vortrag eines lehrhaften Gedichts der populäre Ton, der hier in Wort und lockerem Vers an lässige Conversation streift: offenbar bewegt sich Horaz mit weltmännischer Vorsicht auf einem Gebiet, über das er als Kritiker, nicht als ausübender Künstler spricht, und lässt deshalb den praktischen Gesichtspunkt des Kunstrichters hervortreten; denn viele wesentliche Fragen der Dramaturgie berührt er nicht. Zu dieser mehr reflektirenden als didaktischen Haltung passt die Fülle kluger und bewährter Aussprüche, gewürzt mit anmuthiger Satire, die jeden Anflug von Trockenheit entfernt. Man merkt aber endlich, dass dieser Schein der Planlosigkeit eine Kunst verbirgt: dass nemlich ein naher Anlass seines Sendschreibens die Belehrung junger dilettantischer Freunde war, der in Dichtung wenig eingeweihten aber wol für die tragische Bühne begeisterten Pisonen, dass ihn aber der Dichter mit einem allgemeinen Zweck verbindet, und hiedurch harmlos den Uebergang zur Aesthetik poetischer Formen und Stilarten gewann, unter denen als ein damals beliebtes Objekt vorzugsweise die Tragödie berührt wird. Von dieser und dem Satyrspiel handelt die kleinere Hälfte (v. 86—219), nebst Bemerkungen über den Senar; als Einleitung gehen Lehren über Erfordernisse des Gedichts voran mit einer Notiz von den Gattungen der Poesie. Nachdem dann Horaz in der zweiten Hälfte die Römer auf den Werth der Griechischen Muster hingewiesen hat, begründet er in Ernst und Scherz seine Forderung, dass sie nach dem Vorgang der Griechen weit über Mittelmässigkeit hinaus die Poesie mit Fleiss üben und die Kunst als ein edles Studium ehren sollen, dem man die höhere Humanität verdanke. Die ganze Behandlung des Stoffs in der Art eines poetischen Gutachtens ist daher ebenso wenig willkürlich als systematisch, sondern durchläuft eine Reihe von Lehren und Erfahrungen in Absätzen und setzt sich aus leicht veknüpften Gruppen zusammen; die Stelle tiefer und zusammenhängender Theorie nehmen geistreiche Gedanken ein, die kein Römischer Kunstrichter überboten hat. Der Kern liegt in der Mitte, von technischem Beiwerk eingefasst, in welches eine nur mässige, zuweilen unsicher und halbwahr aus Griechen und sonstigen Vorarbeiten entlehnte Gelehrsamkeit verflochten wird. Ton und Einkleidung, der wenig strenge Bau der Hexameter und die Zugabe loser Maximen, die man schwer dem Zusammenhang anpasst und mehrere sogar geneigt sind, für gefälscht zu halten: alles lässt an eine Zeit denken, die den Episteln näher lag, wenn nicht voran ging. Diesem Zeitpunkt entspricht auch die Heiterkeit und reizende Ironie des Vortrags, welche mit der Bündigkeit und Schärfe der oft durchsichtigen Diktion aufs anmuthigste sich vereint. An schwierigen und dunklen Stellen hat das berühmte Gedicht keinen Mangel. —

3. Die Grundzüge der horazischen Dichtungsvorschriften stellt E. Müller (II. S. 278) in folgenden Hauptsätzen zusammen: Das erste Gesetz, das Horaz in der Poesie herrschen und walten sieht, ist das der Einheit; dies Gesetz, das schon Plato und Aristoteles in seiner ganzen Wichtigkeit erkannt hatten,

legt auch er mit dem grössten Nachdruck den Jünglingen, die er belehrt, ans Herz. Ein Ganzes zu bilden, ein wahrhaftes Ganzes, dessen Theile alle wohl mit einander übereinstimmen, alle denselben Charakter an sich tragen, nicht Anmuthiges und Liebliches zu verbinden mit Abschreckendem und Hässlichem nicht, blos um recht mannigfaltig zu sein, das Widersprechendste zusammenzumengen oder, unbekümmert, ob sie mit dem Plane, den man eben verfolgt, harmoniren, hie und da, wie einen Purpur-Lappen in ein schlichtes Kleid, eine prächtige Beschreibung, eine glänzende Naturschilderung in das Poem hineinzuflicken, das ist die Forderung, die der Dichter an die Spitze seiner Anweisung zum Dichter stellt, wie denn auch in der That Jeder das erste und allgemeinste Kunstgesetz darin erkennen wird (ep. ad Pison. 32). Wer kein schönes Ganzes zu bilden vermag, dem nützen sie nichts, fügt er hinzu, die einzelnen Schönheiten, die hie und da bei ihm hervorschimmern, im Gegentheil nur um so hässlicher erscheint das Uebrige, um so mehr wird seine Hässlichkeit bemerkt und getadelt, indem man sich aufgefodert sieht, mit dem Schönen es zu vergleichen, das es neben sich hat. Mit diesem ersten Kunstgesetze aber, welches die innere Einheit, die in der Gleichartigkeit aller Theile besteht, von einem Kunstwerke fodert, steht in genauem Zusammenhange das zweite, das Gesetz der Ordnung, der äusseren Einheit, der Einheit in der Erscheinung, ein Gesetz, dessen Sinn wir auch schon bei Aristoteles mit philosophischer Bestimmtheit entwickelt gesehen haben. Wenige Worte nur finden wir bei Horaz über diese zweite Forderung der Kunst an den Dichter, die indess wieder nicht ohne praktischen Gehalt sind; vor der Ungeduld nämlich warnt er den Kunstjünger, die Alles auf einmal, Alles gleich sagen möchte; so verschwendet der Dichter gleich von vorn herein sein Bestes, und ein matter Fortgang und Schluss folgt dann natürlich auf einen so überkräftigen Anfang (V. 40—45).

Nach Darlegung dieser allgemeinen Kunstgesetze nun, denen nur noch einige Worte über die Vollmacht des Dichters, wenn es nöthig ist, auch neue Worte auszuprägen, hinzugefügt werden, schickt der Dichter sich an, nun auch die speciellen Gesetze und Regeln für die Behandlung der einzelnen Dichtungsarten zu entwickeln. Denn jede Dichtungsart, lehrt er, hat ihren eigenthümlichen Charakter, ihren Ton und ihre Farbe; das Epos, das mächtige Thaten darstellt, schreckliche Kriege, wie die Elegie, die, der Empfindung gewidmet, bald klagt, bald jauchzt über erfüllte Wünsche, das Spottgedicht, wie Archilochus es bildete, wie Pfeile der Wuth seine raschen und kräftigen Jamben schleudernd, nicht minder als das Lustspiel, dass mit leichtem Fusse auftritt und mit hüpfender Schnelligkeit sich dahinbewegt, und ebenso das Trauerspiel, das auf hohem Kothurn stolz und gewaltig einherschreitet; ja auch des Saitenspieles Töne haben einen anderen Klang, einen anderen Ausdruck, wenn es die Sorgen der Jünglinge singt, die leichten Sorgen der Liebe, wenn es dem Rausche die Stimme leiht, seiner Ausgelassenheit und seinen Scherzen, und wenn es Götter besingt und Götterjünglinge, des Faustkampfs Sieger und das Ross, im Wettlauf das erste. Im entschiedensten Gegensatze aber gegeneinander stehen doch Lustspiel und Trauerspiel; fürwahr nicht in der Sprache des Umgangs, in Versen des Lustspiels will es erzählt werden das grause Mahl des Thyestes, und lächerlich wiederum ist der Pomp der Tragödie in jenem (V. 74—92). Eine gegenseitige Annäherung indess ist doch auch diesen

Gattungen der Poesie bisweilen verstattet. Auch die Komödie spricht in höherem Tone, wenn rüstige, aufregende Affekte, wie der Eifer des Zornes, die immer etwas Erhabenes haben, von ihr dargestellt werden sollen, dagegen senkt die Tragödie ihre Stimme und wirft von sich ihren Pomp, wo sie auflösenden und niederdrückenden Affekten, dem Schmerz und dem Kummer, Worte geben, wo sie durch sanfte Klagetöne das Herz des Zuschauers rühren und ergreifen will (V. 90—95). Aber hier hat Horaz zunächst noch ein Wort allgemeiner Geltung anzuknüpfen. Der Affekt, der dargestellt wird, bestimmt den Ton der Darstellung; die Natur also eines jeden Affektes zu kennen und somit auch die Sprache, die ihm verliehen ist, dahin gehe vor Allem das Streben des Dichters, des Dichters und nicht minder auch dessen, der sein Werk zur Darstellung bringt, des Schauspielers (V. 104). Dadurch, nur dadurch bewirkt er, dass die Schönheit seiner Dichtung, die formelle Vollkommenheit derselben, die eben in der innern Einheit, der Ordnung, dem Neuen und Gewählten der Darstellung ihren Grund hat, nicht eine todte und kalte Schönheit bleibt, dass zur Schönheit sich der Reiz, die Macht über das Gemüth des Zuhörers gesellt. Und eben so sehr natürlich, wie die wandelbaren Gemüthsbewegungen zu berücksichtigen sind bei der Darstellung der Personen, die der Dichter auftreten lässt, muss der stehende Charakter beachtet werden, der einem jeden zukommt, und dabei muss dann auch der Einfluss der Lage, in der durch die Spiele des Schicksals die handelnden Personen in bestimmten Zeitpunkten sich befinden, auf jene, der bleibenden Verhältnisse, des Standes, des Alters, des Geschlechts und der Abstammung derselben auf diesen nicht unbeachtet bleiben. Doch wo dem Dichter nichts gegeben ist, wo der Plan seines Stückes von ihm fodert selbst einen Charakter zu bilden, wird er da wohl ausreichen mit diesen Regeln, wird nicht da immer noch seiner Willkühr ein gar zu freier Spielraum bleiben? Hier erinnert nun Horaz an das wichtige, auch zuerst von Aristoteles aufgestellte Gesetz der konsequenten Durchführung des einmal eingeführten Charakters, obwohl er die Schwierigkeiten, die eine solche Charakterzeichnung habe, der weder Geschichte noch Sage ein Muster darbieten, dabei hervorzuheben nicht unterlässt (V. 112—150). Nun endlich wendet sich der Dichter, nachdem er erst auch diese allgemeineren Kunstgesetze entwickelt, zu den einzelnen Dichtungsarten, aber nur das Epos und das Drama werden hier, und in einiger Ausführlichkeit auch nur das letztere, von ihm behandelt.

Beim Epos geht er vom Anfange aus, schon die Ankündigung dessen, was sie zu leisten gedächten, mit der diese Dichter ihre Werke zu beginnen pflegten, veranlasst ihn zu einer feinen Bemerkung, die indess von Kritikern der Alexandrinischen Schule entlehnt zu sein scheint. Er vergleicht hier das bescheidne Proömium Homers in der Odyssee mit dem prahlhaften cyklischen Dichter, das Herrliche und Wunderbare, was bei Homer auf die wenig versprechende Ankündigung folge, mit dem mageren und dürftigen Stoffe, den jene nach so pomphafter Einladung dem Leser darböten; die Kunst, mit der der grosse Dichter vom schlichtem Anfange ausgehend, das Interesse nach und nach immer mehr zu steigern weiss, dies ist es, was er bewundert. Und doch weiss er auch schon von vorn herein uns anzuziehen und zu fesseln, fügt er hinzu, gleich der Anfang führt uns mitten hinein in die Handlung, die den Inhalt des Gedichtes bilden soll, da werden nicht lange umständliche Vorbereitungen gemacht, es wird nicht in eine entlegene Vergangenheit zurück-

gegangen, um die entferntesten Anlässe zu den Begebenheiten, die dargestellt werden sollten, zum Anfangspunkt der Erzählung zu machen (V. 135—152).

Dem Tragödiendichter prägt Horaz vornehmlich eine wichtige Regel ein, mit dem allzu Grässlichen oder auch gar zu Abenteuerlichen und Wunderbaren, wenn er es ganz aus seiner Dichtung nun einmal nicht ausschliessen könne, wenigstens die Augen des Zuschauers zu verschonen; solche Handlungen müssten hinter die Scene verlegt und dann dem Publikum irgendwie erzählt werden, da das, was man blos höre, weniger mächtig auf das Gemüth einwirke, als was man mit Augen sehe. Die anderen Regeln beziehen sich mehr auf äussere Verhältnisse, oder es fehlt ihnen die Begründung, die sie erst recht lehrreich machen würde, doch ist schön und treffend, was über den Chor gesagt wird, dem die Rolle das moralische und religiöse Princip zu vertreten angewiesen wird (V. 150—200).

Interessant ist endlich auch noch die Anweisung, welche dem Dichter eines Satyrdramas gegeben wird. Von ihm verlangt Horaz zwar natürlich nicht den Ernst und die Würde der Tragödie, aber er soll doch auch nicht etwa ganz ins Plumpe und Gemeine versinken, ein Silen, der Pflegevater des Gottes, muss hier in würdigerem Tone sprechen als ein Sklav oder eine gemeine schamlose Betrügerin, und Götter und Heroen müssen auch hier nicht auf ein Mal von der heiligen Höhe, auf der sie in der Tragödie sich behaupten, in die schmutzigsten Tiefen herabgeworfen werden, wenn sie auch freilich in den Wolken hier nicht wandeln und an ihrem Dunste sich nicht vergnügen dürfen (V. 221—250).

4. Besondere Ausgaben, Uebersetzungen und Erläuterungsschriften der Ars poetica: Ausg. von v. Hocheder (Passau 1824) — v. Peerlkamp (L.-B. 1845). = Uebers. v. A. Arnold (Berl. 1836. 4) — von einem audern A. Arnold (in Reimen, Erfurt 1853; Halle 1860) — M. Enk (Wien 1841) — J. A. Mähly (Jahn's Archiv 19. Bd. S. 436—449). = Eichstädt, Ars poëtica quo tempore et ad quos scripta sit (Jen. 1811. fol.) — G. Lilie, de Horatiana ad Pisones Epistola (Vratisl. 1838) — W. Th. Streuber (Basil. 1839) — J. Hilgers (Bonn. 1841) — Fr. Jacob, über das Verhältniss der A. P. zu den Satiren des Horaz (Lübeck 1841) — G. Bernhardy, Prooemium de Hor. Ep. ad Pisones (Hal. 1847. 4) — A. Michaels, de auctoribus quos Horatius in libro de arte poetica secutus esse videatur (Kil. 1857. 4) — B. Büchsenschütz (im Philol. 12. Bd. S. 150 ff.) — L. Spengel, zur A. P. des Horaz (ebendas. 18. Bd. S. 94 ff.) — A. Kiene, Composition der A. P. (Stade 1861) — F. A. Beck, Beitrag zur Würdigung d. A. P. (Giessen 1863. 4) — Fr. Beck, die Ep. ad Pis. nach ihrem Zusammenhange dargestellt und metrisch übertragen (in Eos I S. 196 ff.) — J. Vahlen (in Zeitschr. f. österr. Gymnas. 18. Bd. S. 1 ff.).

XXXIII. Abschnitt. Rhythmik, Metrik, Mimik und Orchestik der Griechen und Römer.

I. Rhythmik der Griechen und Römer.

Friedr. von Drieberg, die musikalischen Wissenschaften der Griechen (Berl. 1820) S. 61—76.

Jul. Caesar, die Grundzüge der griechischen Rhythmik im Anschluss an Aristides Quintilianus erläutert (Marb. 1861).

R. Westphal, Grichische Rhythmik und Harmonik nebst der Geschichte der drei musischen Disciplinen. I. Band von Rossbach u. Westphal, Metrik der Griechen (2. Aufl., Leipz. 1867) S. 483 ff.

H. Weissenborn, Griechische Rhythmik und Metrik (in Ersch u. Grubers Encyclop. 81. Th. S. 245—253, b und in Pauly's Real-Encycl. VI, 1. S. 590).

§. 1. Die Rhythmik, ἡ ῥυθμική, oder die Lehre vom ῥυθμός (ῥυθμός aus der Wurzel ῥυ, 'fliessen', im Allgemeinen: 'Fluss, Lauf, Bewegung', dah. Takt, Curtius n. 517) bezeichnet auf dem Gebiete der nachahmenden Kunst (s. ob. S. 3 ff.) die Lehre von der Ordnung der im zeitlichen Nacheinander erfolgenden Bewegung in den drei musischen Künsten, der Poesie, der Musik und der Orchestik (und zwar in der Poesie durch die Worte der menschlichen Sprache, in der Musik durch die Töne, in der Orchestik durch die Bewegung des menschlichen Körpers, gegenüber der Lehre von der Symmetrie, welche die formale Ordnung des Raumes in den drei bildenden Künsten (der Plastik, Architektur und Malerei) ausdrückt (vgl. oben S. 4).

Im allgemeinen Sinne wird ῥυθμός zuweilen auch ausserhalb der Kunst von der in gleichmässigen Zeittheilen sich wiederholenden Bewegung gebraucht, z. B. vom Pulsschlage, vom regelmässigen Marsche, vom Fall der Regentropfen u. dgl. und wiederum auf dem Gebiete der bildenden Kunst im übertragenen Sinn s. v. a. Symmetrie, von der geordneten Gliederung bewegungsloser Gegenstände, z. B. einer Statue. Daher die Definition des ῥυθμός in der Rhythmik des Aristides Quintilianus (s. bei Caesar in d. ob. angegeb. Schrift S. 46, bei Westphal, Supplem. zur Rhythmik S. 26): *Ῥυθμὸς τοίνυν καλεῖται τριχῶς, λέγεται γὰρ ἐπί τε τῶν ἀκινήτων σωμάτων, ὡς φαμεν εὔρυθμον ἀνδριάντα· καὶ πάντων τῶν κινουμένων, οὕτω γάρ φαμεν εὐρύθμως τινὰ βαδίζειν· καὶ ἰδίως ἐπὶ φωνῆς.* Und bald darauf p, 27: *ὁ πᾶς μὲν οὖν ῥυθμὸς τρισὶ τούτοις αἰσθητηρίοις νοεῖται, ὄψει ὡς ἐν ὀρχήσει, ἀκοῇ ὡς ἐν μέλει, ἁφῇ ὡς οἱ τῶν ἀρτηριῶν σφυγμοί· ὁ δὲ κατὰ μουσικὴν ὑπὸ ὄνοτν,*

ὄψεώς τε καὶ ἀκοῆς. Vgl. auch Cic. de orat. 3, 48, 186 vom Rythmus: quem (numerum) in cadentibus guttis, quod intervallis distinguuntur, notare possumus, in amni praecipitante non possumus.

Der Stoff oder das Material (ὕλη) des Rhythmus wird mit dem Kunstausdrucke τὸ ῥυθμιζόμενον, 'das Zurhythmisirende', bezeichnet, und es sind dies in den musischen Künsten das gesprochene Wort, die Töne der Musik und des Gesanges und die körperliche Bewegung (Aristid. l. l. p. 27: Ῥυθμίζεται δ' ἐν μουσικῇ κίνησις σώματος, μελῳδία, λέξις).

Das Mass der rhythmischen Bewegung ist die Zeit, χρόνος. Daher erklärten Aristoxenos, Hephästion und Aristides den Rhythmus selbst als die 'Ordnung von Zeittheilen'. (Aristox. p. 3 Westph.: Ὁ δὲ ῥυθμός ἐστιν, ὥς φησιν Ἀριστόξενος καὶ Ἡφαιστίων, χρόνων τάξις. Aristid. p. 7 W.: Ῥυθμὸς τοίνυν ἐστὶ σύστημα ἐκ χρόνων κατά τινα τάξιν συγκειμένων).

Die Rhythmik geht aus von einer ersten oder kürzesten Zeiteinheit, χρόνος πρῶτος oder ἐλάχιστος, auch σημεῖον (Punkt) gen., welche das kleinste Element jedes rhythmischen Verhältnisses bildet, die Grundzeit, nach welcher alle übrigen Elemente bestimmt werden, und welche keiner weitern Theilung fähig ist, daher ἀμερής und ἄτομος genannt. Sie ist diejenige Zeit, welche durch die kleinste Silbe der λέξις, den kleinsten Ton des μέλος, die einfachste Tanzfigur (σημεῖον) der Orchestik ausgefüllt wird (Aristox. p. 7 W.: Καλείσθω δὲ πρῶτος μὲν τῶν χρόνων ὁ ὑπὸ μηδενὸς τῶν ῥυθμιζομένων δυνατὸς ὢν διαιρεθῆναι. Arist. p. 48 Caes.: Πρῶτος μὲν οὖν ἐστι χρόνος ἄτομος καὶ ἐλάχιστος, ὃς καὶ σεμεῖον καλεῖται. ἐλάχιστον δὲ καλῶ τὸν ὡς πρὸς ἡμᾶς, ὅς ἐστι πρῶτος καταληπτὸς αἰσθήσει. σημεῖον δὲ καλεῖται διὰ τὸ ἀμερὲς εἶναι, καθὸ καὶ οἱ γεωμέτραι τὸ παρά σφισιν ἀμερὲς σημεῖον προσηγόρευσαν. οὗτος δὲ ὁ ἀμερὴς μονάδος οἱονεὶ χώραν ἔχει. θεωρεῖται γὰρ ἐν μὲν λέξει περὶ συλλαβήν, ἐν δὲ μέλει περὶ φθόγγον, ἢ περὶ ἓν διάσημα, ἐν δὲ κινήσει σώματος περὶ ἓν σχῆμα).

Die Dauer des χρόνος πρῶτος beträgt Eine μόρα und entspricht der gewöhnlichen kurzen Silbe, doch ist diese Zeitdauer keine absolute, sondern wird durch das Tempo (griech. ἀγωγή) bedingt; je nachdem sie länger oder kürzer ist, müssen auch die übrigen χρόνοι an Dauer zu- oder abnehmen. Nach Aristoxenos können auf den χρόνος πρῶτος weder zwei Silben, noch zwei Töne, noch zwei σημεῖα der Orchestik kommen (Aristox. p. 8: Ἐν

ᾧ δὴ χρόνῳ μήτε δύο φθόγγοι δύνανται τεθῆναι κατὰ μηδένα τρόπον, μήτε δύο ξυλλαβαί, μήτε δύο σημεῖα, τοῦτον πρῶτον ἐροῦμεν χρόνον).

Dem *χρόνος πρῶτος* steht der *χρόνος σύνθετος* gegenüber, der die Zeitdauer von zwei oder mehrern *πρῶτοι* einnimmt, und nach der Anzahl der *πρῶτοι*, die in ihm enthalten sind, *χρόνος δίσημος, τρίσημος, τετράσημος* etc. genannt wird (Aristox. p. 7 W.: *χρόνος δίσημος δὲ ὁ δὶς τούτῳ τῷ πρώτῳ καταμετρούμενος, τρίσημος δὲ ὁ τρὶς, τετράσημος δὲ ὁ τετράκις· κατὰ ταὐτὰ δὲ καὶ ἐπὶ τῶν λοιπῶν μεγεθῶν τὰ ὀνόματα ἕξει*). Der *δίσημος* ist die gewöhnliche lange Silbe und das Doppelte der kurzen, der *τρίσημος, τετράσημος, πεντάσημος, ἑξάσημος* sind über das metrische Mass ausgedehnte Längen (Quintil. 9, 4, 45: Longam esse duorum temporum, brevem unius, etiam pueri sciunt).

---

§. 2. Der Takt, *πούς*, pes (die beiden letzten Namen von der bei den Alten üblichen Bezeichnung des Taktes durch Niedersetzen und Aufheben des Fusses, s. im Folg.) ist ein kleinerer Theil des Gesammtrhythmus, ein Gleichmass aufeinanderfolgender Zeittheile. Derselbe besteht aus mehreren Wortsilben oder mehreren Tönen, von denen Eine Silbe oder Ein Ton durch eine stärkere Intension hervorgehoben wird.

Der durch stärkere Intension hervorgehobene Theil des Taktes wurde von den Alten *βάσις* (*ὁ κάτω χρόνος, τὸ κάτω*) oder *θέσις* (Ersteres bei Aristoxenos, Letzteres bei Aristides u. A.), 'latein. positio genannt (in der modernen Musik bekanntlich: der schwere' oder 'gute Takttheil'), der andere, der Intension entbehrende Takttheil hiess *ἄρσις* (*ὁ ἄνω χρόνος, τὸ ἄνω*), latein. elevatio (in der modernen Musik: der 'leichte' oder 'schlechte Takttheil'). Der Takt (*πούς*, pes) ist also die wiederkehrende Verbindung von Thesis (Basis) und Arsis. Die antike Bezeichnung beruht auf dem Niedertritt des Fusses oder dem Niederschlag der Hand (*βάσις, θέσις*, positio) beim schweren und auf dem Emporheben des Fusses oder der Hand (*ἄρσις*, elevatio) beim leichten Takttheil. Auch die Tanzenden setzten im schweren Takttheile den Fuss zur Erde nieder und hoben ihn im leichten. (Marius Victorinus p. 2486 P.: Pes vocatur quia in percussione metrica pedis pulsus ponitur tolliturque. Diomed. p. 474 K.: Pes est sublatio ac positio duarum aut trium

ampliusve syllabarum spatio comprehensa. — Aristid. p. 49 Caes.: *Ποὺς μὲν οὖν ἐστι μέρος τοῦ παντὸς ῥυθμοῦ, δι' οὗ τὸν ὅλον καταλαμβάνομεν. τούτου δὲ μέρη δύο· ἄρσις καὶ θέσις.*

1. Westphal, Rhythmik S. 500: Die Alten scheinen mehr als wir Modernen einen die Takte durch den Ictus scharf markirten Vortrag geliebt zu haben; man fand es nicht anstössig, wenn der Taktirende die Ictussilben durch lautes Geräusch des Takttretens, gleichsam mit klirrenden Sporen, bemerklich machte, denn es wird berichtet, dass er sich, um vernehmlicher aufzustampfen, ein hölzernes *ὑποπόδιον*, genannt *κρούπεζα*, *βάταλον*, scabellum, unter den rechten Fuss geschnallt habe. Schol. Aeschin. c. Tim. p. 126; Photius s. v. *κρούπεζαι*; Cic. pro Cael. §. 65; Suet. Calig. 54; Arnob. 2, 42; August. mus. 3, 1. Die Taktgliederung musste hierdurch freilich in sehr energischer Art zur Anschauung gebracht werden, so sehr auch den Tönen dadurch Eintrag geschah.

2. Bei den späteren, namentlich lateinischen Grammatikern haben die Ausdrücke thesis und arsis eine Umkehr ihrer rhythmischen Anwendung erfahren, indem arsis den schweren (guten), thesis den leichten (schlechten) Takttheil bezeichnet. Dies rührt daher, dass man diese Ausdrücke nicht mehr auf die taktangebenden Bewegungen des Fusses oder der Hand, sondern auf die Hebung und Senkung der Stimme bezog, also mit arsis die gehobene, mit thesis die gesenkte Stimme bezeichnete (Mart. Capella 10 p. 974: arsis est elevatio, thesis depositio vocis ac remissio; vgl. Isid. Orig. 1, 16, 21: arsis et thesis, id est vocis elevatio et positio). Die alte und die neue Bedeutung der beiden griechischen Ausdrücke stehen neben einander bei Victorinus: Arsis ac thesis Graeci dicunt, id est sublatio et positio, significant pedis motum, est enim arsis sublatio pedis sine sono, thesis positio cum sono. item arsis elatio soni vocis, thesis depositio et quaedam contractio syllabarum. Die neueren Rhythmiker und Metriker (Bentley, G. Hermann u. A.) haben den spätern Sprachgebrauch beibehalten und mit Arsis den schweren, mit Thesis den leichten Takttheil bezeichnet; in neuester Zeit sind Rossbach und Westphal zur ältern griechischen Bezeichnung zurückgekehrt, wodurch mancherlei Irrungen entstehen können. Christ in seiner 'Metrik der Griechen und Römer' (Leipzig 1874) behält die spätere Bedeutung von arsis und thesis bei, und nur, wo es auf die ursprüngliche Wortbedeutung ankommt, schreibt er *θέσις* und *ἄρσις* mit griechischen Buchstaben (s. bei dems. S. 43). Wir gebrauchen im Folgenden Thesis und Arsis in der älteren Bedeutung.

Nach dem numerischen Verhältnisse zwischen den beiden Theilen der Taktfüsse werden die Letzteren in Taktgeschlechter, *γένη ῥυθμικά*, eingetheilt, deren Aristoxenos drei angibt: das gleiche (*ἴσον*) oder daktylische (2:2); das doppelte (*διπλάσιον*) oder iambische (2:1) und das anderthalbige (*ἡμιόλιον*) oder päonische (3:2). Ein viertes, aber selten angewandtes Taktgeschlecht ist das epitritische (*ἐπίτριτον*) (4:3). (Aristox. p. 12 W.: *Τῶν δὲ ποδῶν καὶ συνεχῆ ῥυθοποιίαν ἐπιδεχομένων τρία γένη ἐστί· τό τε δακτυλικὸν καὶ τὸ ἰαμβικὸν καὶ τὸ παιω-*

νικόν. Δακτυλικὸν μὲν οὖν ἐστι τὸ ἐν τῷ ἴσῳ λόγῳ, ἰαμβικὸν δὲ ἐν τῷ διπλασίῳ, παιωνικὸν δὲ τὸ ἐν τῷ ἡμιολίῳ. Id. ap. Psellum p. 14 W.: *Τῶν ποδικῶν λόγων εὐφυέστατοί εἰσιν οἱ τρεῖς· ὅ τε τοῦ ἴσου καὶ ὁ τοῦ διπλασίου καὶ ὁ τοῦ ἡμιολίου. γίνεται δέ ποτε ποὺς καὶ ἐν τριπλασίῳ λόγῳ, γίνεται καὶ ἐν ἐπιτρίτῳ.* Vgl. Quintil. 9, 4, 46. — Aristid. p. 31 W. = 50 Caes.: *Γένη τοίνυν ἐστὶ ῥυθμικὰ τρία, τὸ ἴσον, τὸ ἡμιόλιον καὶ τὸ διπλάσιον, προστιθέασι δέ τινες καὶ τὸ ἐπίτριτον, ἀπὸ τοῦ μεγέθους τῶν χρόνων συνιστάμενα. ὁ μὲν γὰρ εἷς ἑαυτῷ συγκρινόμενος τὸν τῆς ἰσότητος γεννᾷ λόγον, ὁ δὲ δύο πρὸς τὸν ἕνα τὸν διπλάσιον, ὁ δὲ τρία πρὸς δύο τὸν ἡμιόλιον, ὁ δὲ τέσσαρα πρὸς τὸν τρία τὸν ἐπίτριτον.*)

Die einzelnen Takte oder Füsse dieser Taktgeschlechter sind:

I. Zum gleichen oder daktylischen Taktgeschlechte (*γένος ἴσον* oder *δακτυλικόν*) gehören folgende *ῥυθμοὶ ἁπλοῖ* (*ἀσύνθετοι*):

1) der einfache Proceleusmaticus: ⏑ ⏑
2) der doppelte Proceleusmaticus: ⏑ ⏑ ⏑ ⏑
   und umgekehrt: ⏑ ⏑ ⏑ ⏑
3) der Dactylus oder Anapaestus a maiori: ⏑ ⏑ ⏑
4) der Anapaestus a minori: ⏑ ⏑ ⏑
5) der einfache Spondeus: ⏑ –
6) der doppelte Spondeus: ⏑ –
   (der letzte Fuss enthält eine lange Silbe von 4 Moren in der Arsis und ebenso viele in der Thesis).

Die grösste Länge eines Taktes des daktylischen Geschlechts 16 Moren.

II. Zum doppelten oder iambischen Geschlecht (*γένος διπλάσιον* oder *ἰαμβικόν*):

1) der Iambus: ⏑ ⏑
2) der Trochaeus: ⏑ ⏑
3) der Orthius (*ὄρθιος*): ⏑ ⏑ ⏑
4) der Trochaeus semantus (*τροχαῖος σημαντός*):
   ⏑ ⏑ ⏑

Hierzu gehören noch nach Aristides die aus zwei Füssen des doppelten Geschlechts zusammengesetzten *βακχεῖοι*, nämlich:

1) der Bacchîus ab iambo (in der Metrik Antispastus): ⏑ – ⏖ ⏑

2) der Bacchîus a trochaeo (in der Metrik Choriambus): ⏖ ⏑ ⏑ –

Endlich werden hiehergerechnet die aus drei oder mehreren ungleichen Füssen des iambischen Geschlechts zusammengesetzten Füsse, welche das mehrmals wiederholte Grundmass einer rhythmischen Composition bilden. Es sind deren zwölf, und zwar vier aus einem Iambus und drei Trochaeen, vier aus einem Trochaeus und drei Iamben, vier aus zwei Trochaeen und zwei Iamben, jede im Umfange von zwölf Zeiten:

1) der Trochaeus ab iambo: – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
2) der Trochaeus a bacchîo: – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
3) der Bacchîus a trochaeo: – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
4) der Iambus epitritus: – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
5) der Iambus a trochaeo: – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
6) der Iambus a bacchîo oder Bacchîus medius: ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
7) der Bacchîus ab iambo: ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
8) der Trochaeus epitritus: ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
9) der einfache Bacchîus ab iambo: ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
10) der einfache Bacchîus a trochaeo: – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
11) der Iambus medius: – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
12) der Trochaeus medius: ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Die grösste Länge in diesem Taktgeschlechte ist die 18zeitige Hexapodie mit einer Tetrapodie in der Thesis und einer Dipodie in der Arsis.

III. Zum anderthalbigen oder päonischen Geschlecht (*γένος ἡμιόλιον* oder *παιωνικόν*) gehören:

1) der Paeon diagyius: ⏖ ⏑ –
2) der Paeon epibatus: ⏑ – – ⏖ –

Der längste Taktumfang der päonischen Rhythmen geht bis zur 25zeitigen Länge, also bis zur Pentapodie.

Vom epitritischen Taktgeschlechte (*γένος ἐπίτριτον*, s. im Vorsteh.) werden keine einzelnen Rhythmen angeführt, Aristides bemerkt nur im Allgemeinen, dass es bis zum 14zeitigen Taktumfange, also bis zur Dipodie sich erweitere. —

Ausser den syzygisch und periodisch aus zwei oder mehreren verschiedenen Füssen desselben Taktgeschlechts zusammengesetzten Rhythmen (*σύνθετοι* im engern Sinne, im Gegensatze zu den *ἀσύνθετοι* oder *ἁπλοῖ*, d. i. den Monopodien, Dipodien, Tripodien u. s. w. bis zur Pentapodie und Hexapodie) kommen auch aus verschiedenen Taktgeschlechtern gemischte (*μικτοί*). Hierzu gehören nach Aristides:

1. u. 2) zwei Gattungen des Dochmius: ⏑ – | – ⏑ – –
und: ⏑ – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ – –

3. u. 4) zwei *προσῳδιακοί*: ⏑ ⏑ | ⏑ – | – ⏑
und: – ⏑ | ⏑ – | – ⏑ | ⏑ –

5) der iambusähnliche irrationale Chorêus: × – ⏑

6) der entgegengesetzte trochäenartige: ⏑ – ×

Endlich führt Aristides noch, gleichsam anhangsweise, sechs andere gemischte Rhythmen an (p. 55 Caes.: *Εἰσὶ δὲ καὶ ἕτεροι ῥυθμοὶ μικτοὶ τὸν ἀριθμὸν ἓξ*), die er in dem Sinne als 'gemischte' bezeichnet, dass sie als Dipodien oder Syzygien des iambischen Geschlechts entweder als einfache (*ἀσύνδετοι*) angesehen werden können, oder, wenn man den einen der Füsse als Thesis, den andern ihm gleichen als Arsis betrachtet, zugleich auch dem daktylischen Geschlecht zugezählt werden können. Es sind dies die folgenden:

1) der Creticus (Ditrochaeus): – ⏑ – ⏑

2) der Dactylus *κατ' ἴαμβον* (Diiambus): ⏑ – ⏑ –

3) der Dactylus *κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ τροχαίου* (Choriambus): ⏑ ⏑ – –

4) der Dactylus *κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ ἰάμβου* (Antispastus): ⏑ – – ⏑

5) der Dactylus *κατὰ χορεῖον τὸν ἰαμβοειδῆ*: × ⏑ – × ⏑ –

6) der Dactylus *κατὰ χορεῖον τὸν τροχοειδῆ*: ⏑ – ⏑ – ×

§. 3. Das Tempo (in der modernen Musik unterschieden nach den fünf Hauptgraden Largo, Adagio, Andante, Allegro und Presto), griech. *Ἀγωγὴ ῥυθμική*, ist nach Aristides: 'das schnellere oder langsamere Zeitmass der Takttheile, nämlich wenn wir unter Beibehaltung der (quantitativen) Verhältnisse der Thesen zu den Arsen auf verschiedene Weise die Grössen jeder Zeit vortragen.' Nach Aristoxenos gibt es in der Rhythmik unbegrenzt viel verschiedene Tempi und darnach auch sehr viel verschiedene *πρῶτοι χρόνοι*. (Aristid. p. 39 W.: *Ἀγωγὴ δέ ἐστι ῥυθμικὴ χρόνων τάχος ἢ βραδυτής· οἷον ὅταν τῶν λόγων σωζομένων, οὓς αἱ θέσεις ποιοῦνται πρὸς τὰς ἄρσεις, διαφόρως ἑκάστου χρόνου τὰ μεγέθη προφερώμεθα. ἄριστη δὲ ἀγωγὴ ῥυθμικῆς ἐμφάσεως ἡ κατὰ μέσον τῶν θέσεων καὶ τῶν ἄρσεων ποσὴ διάστασις.* — Aristox. p. 15 W.: *Εἴπερ εἰσὶν ἑκάστου τῶν ῥυθμῶν ἀγωγαὶ ἄπειροι, ἄπειροι ἔσονται καὶ οἱ πρῶτοι.* Vgl. Caesar a. a. O. S. 236 ff.)

Drieberg, die musikal. Wissensch. d. Griechen S. 74 ff.: Die Agoge ist demnach, wie leicht einzusehen, genau das, was wir in der neuern Musik das Tempo nennen. Durch das Tempo wird aber zweierlei bestimmt: der Grad der Bewegung und die Gleichheit der Füsse. Die Bestimmung des Grades der Bewegung eines Tonstücks gründet sich blos auf Gefühl, und gehört daher zu den ganz willkührlichen Bestimmungen. Ist also die Agoge ein wissenschaftlicher Gegenstand, so kann sie es nur als Basis der Gleichheit der Füsse, in Hinsicht ihrer Dauer, sein. Denn was in einem Fusse die Urzeiten sind, das sind wiederum in einem Tonstück die Füsse — nemlich Theile eines rhythmischen Ganzen. Die Urzeiten eines Fusses aber müssen einander gleich sein; folglich auch die Füsse eines Tonstücks. Es ist daher ein Tonstück nur alsdann rhythmisch zu nennen, wenn nicht allein alle Niederschläge zu allen Aufschlägen, sondern auch alle Aufschläge zu allen Niederschlägen dieselben Verhältnisse haben.

Blos durch eine solche gleichfüssige Bewegung war es den Griechen möglich, nach der Musik zu tanzen, zu rudern, zu marschiren u. s. w. Ohne Gleichheit der Füsse ist ein Tonstück kein zusammenhängendes Ganzes, folglich auch kein Kunsterzeugniss. Mit der Agoge verhält es sich demnach, wie mit dem Masse in der Baukunst. Will der Baumeister eine Säule verfertigen, so bestimmt er vorher das Mass, nach welchem sie verfertigt werden soll. Dies Mass ist — da die Säule, ohne ihre eurhythmischen Verhältnisse zu verändern, grösser und kleiner sein kann — ebenfalls willkührlich; hat es der Baumeister aber einmal bestimmt, so müssen auch alle Theile der Säule nach diesem und keinem andern Masse ausgeführt werden.

---

§. 4. Der Taktwechsel, griech. *Μεταβολὴ ῥυθμική*, bezeichnet in der Rhythmik den Uebergang von einem Rhythmus

oder Tempo (s. im vor. §.) zu einem oder mehreren ganz anderen (Aristid. p. 39 W.: *Μεταβολὴ δέ ἐστι ῥυθμικὴ ῥυθμῶν ἀλλοίωσις ἢ ἀγωγῆς*). Aristides nimmt zwölf verschiedene Arten der Metabole an (*γίνονται δὲ μεταβολαὶ κατὰ τρόπους δώδεκα*); die Angabe dieser Arten ist in dem uns überlieferten Texte des Aristides unvollständig, aber durch eine aus derselben Quelle fliessenden Stelle des Bakchius zu ergänzen (s. die Zusammenstellung in Westphal's Rhythm. S. 700).

Ueber die Nothwendigkeit einer bestimmten Ordnung und Regelmässigkeit in der Anwendung des Taktwechsels bemerkt Westphal (a. a. O. S. 689): Der Rhythmus verlangt immer eine bestimmte Ordnung der Zeittheile (*τάξις χρόνων*); wo dieselbe nicht stattfindet, kann überhaupt von einem Rhythmus keine Rede sein. Es muss daher auch in den tactwechselnden Metren trotz der Ungleichheit der auf einander folgenden Zeitgrössen dennoch eine bestimmte Ordnung und Regelmässigkeit bestehen. Metra, in denen alle beliebige Tactarten in bunter Reihe auf einander folgen würden, könnten keine Metra sein. Wir können nicht umhin, hier noch einen von Aristides (lib. II. S. 42) bei Gelegenheit der Tactgleichheit und des Tactwechsels gemachten Vergleich hinzuzufügen: 'Wir finden im Gange ein angemessenes mannhaftes Ethos, wenn man sich in gleichmässigen Schritten von nicht zu geringer Ausdehnung im spondeischen Tacte bewegt. Sind die Schritte im ungeraden Rhytmus, im Päonen- oder Trochäentacte gehalten, so erscheinen sie lebhafter als es sein muss, auch ohne dass sie allzugeringe Ausdehnung haben. Geht man in kleinen und dabei zugleich ungleichen Schritten, in denen man sich den irrationalen Tacten annähert, so erscheint das ganz und gar haltlos. Wer aber alles dies ohne Ordnung mit einander verbindet, den halten wir für unvernünftig und irrsinnig.' Die Nutzanwendung für die Metra liegt auf der Hand. Wären die Tacte in den melischen Partieen der Dramatiker und bei Lyrikern lediglich nach ein- und zweizeitigem Silbenmasse gemessen, so würden alle nur möglichen Tacte in buntester Unordnung durch einander gemischt sein, und hätte ein alter Dichter gewagt, derartige ungeordnete Tactverbindungen dem griechischen Publicum vorzuführen, dann hätte ihn dieses gerade wie die Stelle des Aristides, die uns das griechische Gesammtgefühl vertreten kann, als verrückt und wahnsinnig bezeichnet. Dasselbe würden auch wir von einem Componisten sagen, welcher uns derartige Tacte bieten würde. Aber es ist, wohlverstanden, bei Aristides nur von den '*τούτοις ἅπασιν ἀτάκτως χρώμενοι*' die Rede, welche vierzeitige, dreizeitige, fünfzeitige Tacte ohne Ordnung auf einander folgen lassen. Es ist damit keineswegs ausgeschlossen, dass wohlgeordnete tactwechselnde Rhythmen für einen bestimmten Zweck sogar mit Vorliebe angewandt wurden. Dieser Zweck besteht nun jedesmal entweder in der Herbeiführung einer erregten leidenschaftlichen Stimmung oder eines komischen Effectes. Von den drei mit speciellen Namen bezeichneten Klassen der tactwechselnden Metra gehören die *δόχμια* und *ἀνακλώμενα* in die erste, die *χωλά* in die zweite Kategorie.

II. Metrik der Griechen und Römer.

R. Bentley, de metris Terentianis σχεδίασμα (Einleitung zu seiner Terenz-Ausgabe).
G. Hermann, Elementa doctrinae metricae (Lips. 1816).
Dessen Epitome doctrinae metricae (Lips. 1818. 2. ed. 1844).
A. Böckh, de metris Pindari (in seiner Ausg. des Pindar, II, 1. Lips. 1811. 2. ed. 1825).
E. L. v. Leutsch, Grundriss zu Vorlesungen über die griechische Metrik (Gött. 1841. 4).
C. Freese, Griechisch-römische Metrik (Dresd. u. Leipz. 1842. 8).
A. Rossbach u. R. Westphal, Griechische Metrik neu bearbeitet von R. Westphal, 2. Aufl. (II. Band von Rossbach u. Westphal, Metrik der Griechen. Leipz. 1868).
W. Christ, Metrik der Griechen und Römer (Leipz. 1874).
H. Weissenborn, Griechisehe Metrik (in Ersch. u. Gruber's Encyclopädie 81. Th. S. 253,b—274).
L. Müller, de re metrica poetarum Latinorum praeter Plautum et Terentium libri septem (Lips. 1861).

§. 1. Die Metrik, ἡ μετρική, ist die Lehre von den Zeitmassen (μέτροις) der gebundenen Rede. Der Stoff oder das Material (ὕλη), das ῥυθμιζόμενον der Metrik (s. ob. S. 135) sind daher die nach ihrer Quantität (nach Länge und Kürze) zu messenden Silben der gebundenen Rede (Longin. prolegom. ad Hephaest. p. 139 Gaisf.: Ὕλη τοῖς μέτροις ἡ συλλαβή, καὶ ἄνευ συλλαβῆς οὐκ ἂν γένοιτο μέτρον. Aristot. poet. 20, 5: συλλαβὴ δέ ἐστιν φωνὴ etc. . . τούτων θεωρῆσαι τὰς διαφορὰς τῆς μετρικῆς ἐστιν, s. ob. S. 99).

Der wesentliche Unterschied des Metrums vom Rhythmus auf dem Gebiete der Poesie besteht darin, dass es für den Rhythmus bei der Messung der Zeittheile und Takte (s. ob. S. 136) im Allgemeinen gleichgiltig ist, ob ein Takttheil durch einen langen oder durch mehrere kürzere Töne ausgefüllt ist, während bei der metrischen Wortreihe dieser Unterschied wol beachtet wird. (Quintil. 9, 4, 46: Sunt hi — dactylus, paeon, iambus — et metrici pedes, sed hoc interest, quod rhythmo indifferens est, dactylusne ille priores habeat breves an sequentes. Nam rhythmi i. e. numeri spatio temporum constant, metra etiam ordine, ideoque alterum esse quantitatis videtur, alterum qualitatis.)

In Hinsicht auf ihre Zeitdauer werden die Silben in lange συλλαβαὶ μακραί, syllabae longae s. productae) und kurze

(συλλ. βραχεῖαι, syll. breves s. correptae) getheilt, und das Zeitverhältniss der langen zur kurzen Silbe wird wie 2 zu 1 angenommen, d. h. die lange Silbe hat eine noch einmal so lange Dauer als die kurze. (Aristoxen. p. 18 W.: μεγέθη μὲν γὰρ χρόνων οὐκ ἀεὶ τὰ αὐτὰ κατέχουσιν αἱ συλλαβαί, λόγον μέντοι τὸν αὐτὸν ἀεὶ τῶν μεγεθῶν· ἥμισυ μὲν γὰρ κατέχειν τὴν βραχεῖαν χρόνου, διπλάσιον δὲ τὴν μακράν). — Silben, bei denen es zweifelhaft war, ob sie zu den langen oder zu den kurzen zu rechnen seien, wurden συλλαβαὶ κοιναί, syllabae communes s. ancipites genannt. Schon die Alten bezeichneten die lange Silbe durch einen horizontalen Strich –, die kurze durch ein Häkchen ⏑; für die mittelzeitigen empfahl der byzantinische Grammatiker Triclinius die besonderen Zeichen ⌊ und ⌉ (ersteres, wenn die Silbe als Kürze, letzteres, wenn sie als Länge gelten sollte), doch hat diese Bezeichnung keine Nachahmung gefunden. — Derjenige besondere Theil der Metrik, welcher sich mit der Lehre von der Länge und Kürze der einzelnen Silben befasst, wird mit dem (wenig passenden) Namen Prosodik bezeichnet.

Der intensive Nachdruck der Stimme, der auf eine Silbe beim Vortrage eines Gedichts gelegt wird und dieselbe vor den übrigen Silben derselben Silbengruppe hervorhebt, heisst der rhythmische Ictus, und wurde von den Griechen durch einen über die hervorgehobene Silbe gesetzten Punkt, die sogen. στιγμή, bezeichnet; Neuere gebrauchen dafür dasselbe Zeichen, das für den Hochton (Acutus ´) angewandt wird.

Der rhythmische Ictus, der auf der Stärke des vocalischen Elements beruht, ist von dem Wortaccent oder dem Hochton (τόνος ὀξύς), der durch einen höhern Accent die betonte Silbe vor den übrigen Silben (die den Tiefton, τόνος βαρύς, haben) hervorhebt, zu unterscheiden, wenn auch häufig rhythmischer Ictus und Hochton auf derselben Silbe vereinigt sind. Die griechische Poesie nimmt die natürliche Quantität der Silben zur Grundlage des rhythmischen Masses, bestimmt aber den rhythmischen Ictus nach künstlerischer Freiheit, ohne auf den Wortaccent Rücksicht zu nehmen. Sie wird deswegen eine quantitirende Poesie genannt, zum Unterschiede von einer accentuirenden Poesie, welche den rhythmischen Ictus dem Wortaccente anschliesst und die rhythmische Zeitdauer der Silbe nach eignem Ermessen bestimmt, ohne auf die natürliche Prosodie Rücksicht zu nehmen (wie die älteste Poesie der Römer vor Livius Andronicus und

ebenso die deutsche Poesie, daher wir beim Vortrage griechischer Verse die griechischen Ictussilben zugleich mit dem Hochtone verbinden und den griechischen Wortaccent unberücksichtigt lassen).

Die vom Ictus hervorgehobene Silbe hiess bei den Alten θέσις, der andre nicht hervorgehobene Theil derselben Silbengruppe ἄρσις (bei den Neueren heisst umgekehrt jener Arsis, dieser Thesis (s. im Vorst. S. 136).

Die aus θέσις und ἄρσις, d. i. aus dem durch den Ictus hervorgehobenen und nicht hervorgehobenen Theile gebildete und ein Ganzes darstellende Silbengruppe wurde von den Alten πούς, pes genannt und entspricht ganz dem modernen Namen 'Takt' (die Bezeichnung πούς, pes hat ihren Grund in der Anwendung des Fusses für die Taktangabe, s. im Vorsteh. S. 136; die deutsche Bezeichnung 'Fuss', 'Versfuss' ist sachlich unpassend, wenn auch allgemein verständlich).

Die Verbindung mehrerer solcher Silbengruppen oder Takte (πόδες) wird von den Alten κῶλον, von den Neueren eine rhythmische oder metrische Reihe genannt. Je nach der Anzahl dieser zusammengefassten und einem rhythmischen Hauptictus unterworfenen Takte wird eine solche Verbindung Dipodie, Tripodie, Tetrapodie, Pentapodie, Hexapodie genannt. Der Hauptictus eines κῶλον ruht in der Regel auf dem ersten Takt; doch konnte derselbe nach Aristoxenus auch auf die Mitte, ja selbst auf den Schlusstakt fallen.

Die Verbindung mehrerer κῶλα zu einem rhythmischen Ganzen (namentlich als Text für die melodische Begleitung) heisst Periode, περίοδος. In einer aus zwei Gliedern oder κῶλα bestehenden Periode hiess das erste Glied das rechte (δεξιόν), das zweite das linke (ἀριστερόν). Es gab auch mehrgliedrige Perioden (trikolische, tetrakolische u. s. w.). In Analogie mit diesen wurde auch eine eingliedrige (monokolische) Periode angenommen, welche nur aus einem einzigen κῶλον bestand. — Die ein- und zweigliedrige Periode hiess bei den Griechen μέτρον, seltner στίχος (versus, Vers), die drei- und mehrgliedrige Periode hiess ὑπέρμετρον.

Perioden, in welchen sämmtliche Takttheile (θέσεις und ἄρσεις, nach moderner Ausdrucksweise die schweren und die leichten Takte) durch besondere Silben ausgedrückt sind, heissen akatalektische (ἀκατάληκτοι). Wenn für einen leichten Takttheil

keine besondere Silbe vorhanden ist, so wird demselben entweder eine gleichlange Pause (*χρόνος κενός*) substituirt (durch ∧, d. i. *λεῖμμα*, die 1zeitige Pause, oder durch $\overline{\wedge}$, 2zeitige Pause bezeichnet), oder es wird die dem fehlenden leichten Takttheile vorangehende Länge um soviel Zeit, als jener erfordert, verlängert. — Die Perioden, in welchen der letzte leichte Takttheil fehlt, heissen katalektisch (*κατάληκτοι*). Die Katalexis kann auch zugleich in der Mitte stattfinden, so dass die Periode eine doppelte Katalexis hat: solche Perioden heissen dikatalektisch (*δικατάληκτοι*); so das elegische Metrum

$$\text{–}\smile\smile\text{–}\smile\smile\text{–}\,\overline{\wedge}\,|\,\text{–}\smile\smile\text{–}\smile\smile\text{–}\,\overline{\wedge}$$

Perioden, welche (wie das eben angegebene elegische Metrum im Innern eine Katalexis haben, heissen asynartetisch (*ἀσυναρτήτικοι*), im Gegensatze von synartetischen Perioden (*συναρτήτικοι*), welche im Inlaute keine Katalexis haben.

Wenn in einer Periode ein ganzer Takt und darüber durch eine Pause ausgedrückt wird, so heisst eine solche Pause eine brachykatalektische (*βραχυκατάληκτος*).

---

§. 2. Von den Silben.

1. Das vocalische Element der Silbe. Die Quantität der Vocale wird in jeder gebildeten Sprache nach ihrer historischen Entwickelung durch den Sprachgebrauch, d. i. durch das Sprachgefühl der Redenden, festgestellt, und die Dichter folgen im Allgemeinen diesem Sprachgebrauche; selbst die Schwankungen, welche bei den griechischen und römischen Dichtern, namentlich der ältesten Zeit (wie bei Homer und Plautus) in den Silbenmessungen vorkommen, und die man gewöhnlich (mit Unrecht) der 'dichterischen Freiheit' (der licentia poetica) beimisst, finden zum grössten Theile ihren Grund und ihre Berechtigung in den zahlreichen verschiedenartig gestalteten und gemessenen Wortformen der sich historisch und dialektisch entwickelnden Sprache, deren Anwendung dem Dichter nach metrischem Bedürfniss unbedenklich gestattet war.

Westphal a. a. O. S. 67 ff.: Der Unterschied der langen und kurzen Vocale gehört zu den ältesten Eigenthümlichkeiten der Sprache. Im Laufe der Zeit finden in jeder Sprache in Beziehung auf die Quantität grosse Veränderungen statt, und man kann wohl sagen, dass, je weiter die Sprache im Laufe der Jahrhunderte und Jahrtausende in ihrer Geschichte fortschreitet, um so

gleichgültiger gegen die Quantitätsverhältnisse sie wird. In der Geschichte der griechischen Sprache, so lange wir sie noch die griechische nennen, lässt sich nur wenig davon bemerken; erst in ihrer Veränderung zum Neuhellenischen trägt sie diesem Processe Rechnung. Ganz entschieden aber treffen wir in der lateinischen Sprache auf einen Umformungsprocess der alten Quantität, der sich mit Einem Worte als die Verkürzungssucht ursprünglicher langer Vocale in den schliessenden Flexionssilben der Wörter bezeichnen lässt. Noch weiter geschieht diesem Verkürzungstriebe in den romanischen Sprachen Genüge. Auch die germanischen Dialekte erliegen demselben, während sich in ihnen späterhin mit der durchgängigen Verkürzung der Endsilben eine Verlängerung der kurzen Wurzelsilben verbindet.

Die Poesie ist nun an jeder in der Sprache eintretenden Veränderung ganz und gar unschuldig. Der Dichter thut nichts, als schliesslich diesen Veränderungen zu folgen, obgleich gerade er darin conservativ ist, dass er so lange wie möglich die alten Sprachformen festzuhalten sucht und erst allmählich den Neuerungen Rechnung trägt. So ist es auch in der Prosodie: die Poesie hat niemals auf die Länge und Kürze der Sprachsilben umgestaltend eingewirkt. Man hat dies lange Zeit nicht glauben wollen; man war früher der Ansicht, dass anfänglich in der Sprache ein ungeregeltes Schwanken in der Länge und Kürze der Vocale bestanden habe, mit Einem Worte, dass sie anfänglich noch keine streng quantitirende gewesen sei —, erst der Dichter habe sie zu einer solchen gemacht, indem er des Metrums wegen prosodisches Gesetz und Regel in die Sprache gebracht habe, wie er andererseits auch metri causa hin und wieder mit Freiheit verfahre und eine bereits als Kürze geltende Silbe im Verse verlängern, eine Länge verkürzen könne. Mit dem Fortschritte der Sprachwissenschaft müssen solche trübe Vorstellungen immer mehr aussterben. Insbesondere glaubte man aus der Metrik der älteren lateinischen Dichter, wie des Plautus, die man den Dichtern der augusteischen Zeit gegenüber als uncultivirt und halbbarbarisch ansah, schliessen zu müssen, dass erst im Verlaufe der Zeit, erst nachdem die quantitirende Metrik der Griechen bei den Römern vollständig sich eingelebt, die lateinische Sprache unter den Händen der späteren Poeten eine bestimmte Quantität erhalten habe, dass dagegen zur Zeit des Plautus, wo die Befolgung der metrischen Normen der Griechen noch neu und ungewohnt war, der Begriff der Länge und Kürze noch nicht zur vollen Ausbildung gelangt sei, und dass dies Schwanken um so mehr für die vorplautinische Zeit, die der regelnden Züge der griechischen Metrik noch völlig ermangelte, vorausgesetzt werden müsse. Und in ähnlicher Weise, meinte man, habe auch die griechische Prosodie erst im Laufe der Zeit unter den Händen der Dichter Festigkeit erlangt, Homer schwanke noch häufig zwischen Länge und Kürze, er müsse metri causa denselben Vocal des Wortes bald lang, bald kurz gebrauchen und erst nach und nach sei hier völlig Ordnung geschaffen.

Solche Ansichten dürfen heut zu Tage Gottlob als beseitigt betrachtet werden. Plautus gebraucht den Vocal in der ultima der Wörter legit, amat, docet, audit, legat, pater, mercator, amor bald als Kürze, bald als Länge, während derselbe bei den späteren Dichtern eine Kürze ist, aber dies ist keine Freiheit, die sich der Dichter des Metrums wegen nimmt. Die historische Grammatik belehrt uns darüber aufs vollständigste, dass jene von Plautus

auch als Längen gebrauchten Vocale der genannten Endsilben in einer früheren Zeit der lateinischen Sprache nur Längen waren, dass dann aber in einer auf jene Zeit folgenden Periode ein Verkürzungstrieb eingetreten ist, welcher in allen mehrsilbigen Wörtern den langen Vocal der Schlusssilbe, wenn ein anderer Consonant als s und ns darauf folgt, in die Kürze verwandelt. In der Ciceronischen und Augusteischen Zeit ist diese Vocalverkürzung völlig durchgedrungen, Plautus aber gehört noch einer Zeit an, wo dieselbe schon begonnen und schon weit um sich gegriffen hatte, ohne dass aber die alte — wir können sagen die richtige — langvocalische Prosodie ganz aus der Sprache verschwunden gewesen wäre. Plautus trägt der Umgangssprache seiner Tage genau Rechnung, wenn er jene Silben in seinem Verse bald als Längen, bald als Kürzen gebraucht, ebenso wie sich die späteren Dichter dem veränderten Standpuncte der Sprache anschliessen, wenn sie jene Vocale nur als Kürzen, nicht mehr als Längen verwenden.

Aehnlich verhält es sich auch mit den prosodischen Schwankungen der griechischen Dichter, die hierin stets theils den dialektischen theils den Zeitverhältnissen der griechischen Sprache Rechnung tragen. Niemand wird heut zu Tage die bei Alkman u. A. vorkommenden kurzen Accussative im Plural der α-Declination als poetische Licenzen ansehen. Gar manches von dem, was die alten Metriker und Grammatiker für $\pi\acute{\alpha}\vartheta\eta$ des Verses hielten, wie der scheinbare Iambus und Tribrachys an Stelle des Spondeus oder Dactylus bei den Wörtern $\xi\tilde{\omega}\varsigma$, $\tau\acute{\epsilon}\omega\varsigma$ und viele scheinbare Kürzen statt der Längen, sind im Fortschritte der Sprachwissenschaft als völlig normale Erscheinungen erkannt worden.

Der Dichter und namentlich der Dichter der älteren Zeit schwankt bisweilen in der Prosodie, aber er vertritt in diesem Schwanken nur die Weise seiner Zeit und seines Dialektes. Der Wechsel zwischen Länge und Kürze ist in allen diesen Fällen durchaus nicht so zu erklären, dass damals die Prosodie noch eine regellosere war, sondern vielmehr war damals die Sprache noch reicher an alten ursprünglichen Formen, und diese eben sind es, die von den älteren Dichtern festgehalten werden. Die spätere Zeit hat diesen Reichthum aufgegeben, hat die neben den ursprünglichen Formen aufgekommenen secundären Formen allein im Gebrauche festgehalten, und die späteren Dichter, indem sie scheinbar consequenter im prosodischen Gebrauche der Wörter sind, haben nichts gethan, als sich dem Fortgange der Sprache anschliessend, der alten ursprünglichen Formen sich zu entäussern. Mit Einem Worte, die Poesie hat sich eben so wenig erlaubt die Quantität des Vocales zu verändern, wie die sonstige Form des Wortes und der Flexionsendungen umzugestalten; denn die Vocallänge und die Vocalkürze ist so gut etwas gegebenes wie die Qualität des Vocales und die ihn begleitenden Consonanten. Alles dies ist für die Poesie unantastbar.

2. Das consonantische Element der Silbe. Die griechischen Rhythmiker bestimmen die Zeitdauer der Aussprache eines einfachen Consonanten im Auslaut auf die Hälfte der Zeit, welche die Aussprache eines kurzen Vocals erfordert (Longin. Proleg. in fine: $\pi\tilde{\alpha}\nu$ $\sigma\acute{\upsilon}\mu\varphi\omega\nu o\nu$ $\lambda\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\tau\alpha\iota$ $\mathring{\eta}\mu\iota\chi\rho\acute{o}\nu\iota o\nu$.) Da die Zeit-

der kurze Vocal leichter eine rythmische Länge als wenn er im Auslaute des Wortes steht.

d) Bei den Epikern, Elegikern, Iambographen und den monodischen Melikern Alcäus, Sappho, Anakreon ist bei muta cum liquida die rythmische Länge vorherrschend; dagegen begünstigen die attischen Dramatiker, namentlich die Komiker, die rhythmische Kürze; nur lassen die älteren Komiker vor einer Media mit *λ*, *μ*, *ν* ebensowenig wie Homer eine rhythmische Kürze zu, während dies bei den Tragikern und bei den Dichtern der mittlern und neuern Komödie geschehen kann. Pindar und die übrigen Dichter der chorischen Lyrik stehen in der Mitte zwischen Homer und den Dramatikern (Pindar misst sogar einmal *Κᾰ̆δμου* Pyth. 8, 47.)

e) Bei den Römern haben die älteren scenischen Dichter vor muta cum liquida regelmässig rhythmische Länge; seit Lucilius bewahren die römischen Dichter in der Taktsenkung (*ἄρσις*) die rhythmische Kürze (vgl. L. Müller, de re metr. p 430).

f) Ausser der muta cum liquida behaupten zuweilen auch zwei liquidae (*μν*) oder *σ* cum liquida (*σλ*) die rhythmische Kürze. So *μν* im Inlaut: *εὔ̆νμος* (Epicharm. Megar.) — *ὕ̆μνῳδεῖ* (Aeschyl. Agam. 999); — im Auslaute: *ἐπιλῄσμοσῐ̈ μνημονικοῖσι* (Kratin. Panept. fragm. 3) — *θυγατρὶ̈ μνηστήρων* Eur. Iphig. Aul. 68) — *δεινᾰ́· μνηστεύω* (ib. 852) — *ὃ̆ Μνησάρχειος* (Kallim. fragm. 27 Bentl.). — Ebenso *σλ* in der bei dorischen Dichtern üblichen Form *ἑσλός* für *ἐσθλός*: *καὶ νῦν ἔ̆σλοῖσι παραχεῖν* (Pind. Pyth. 3, 66) — *μαλακὰ μὲν φρονέων ἔ̆σλοῖς* id. Nem. 4, 95).

g) Auslautender kurzer Vocal behält auch vor anlautendem *σκ* und *ζ* des folgenden Wortes zuweilen die rhythmische Kürze. So bei Homer: *ἔ̆πειτᾰ́ σκέπαρνον* (Od. 5, 237; 9, 391) — *ὃ̆ς ῥᾰ́ Σκαμάνδρου* (Il. 5, 77), *ἠδὲ̆ Σκάμανδρος* (ib. 774), *ἀλλᾰ́ Σκάμανδρος* (ib. 21, 124) u. m. a. — *οἳ δὲ̆ Ζέλειαν* (ib. 2, 824) — *ἄστῠ̆ Ζελείης* (ib. 4, 121); — bei Hesiod.: *τᾰ́ σκιὴ* (Opp. 589); — bei Aeschylus: *φάσματᾰ́ στρουθῶν* (Agram. 157); — bei Pindar; *εἰμὶ σκοτεινόν* (Nem. 7, 61). — Auf gleiche Weise behaupteten die römischen Dichter häufig die rhythmische Kürze des kürzeren Endvocals vor anlautendem sc, squ, st, sp, und bei griechischen Lehnwörtern vor x, z, ps, sm (vgl. L. Müller l. l. p. 316 ff.).

3. Kurzer Vocal vor Einem Consonanten.

a) Die auslautende (sowol offene als geschlossene) Silbe einer metrischen Periode wird als doppelzeitig (*τελευταία ἀδιάφορος*) betrachtet, daher kann eine die Periode schliessende

φύσει kurze Silbe auch rhythmisch lang gemessen werden. (Hephaest. p. 28: Παντὸς μέτρου ἀδιάφορός ἐστιν ἡ τελευταία συλλαβὴ ὥστε δύνασθαι εἶναι αὐτὴν καὶ βραχεῖαν καὶ μακράν. Victorin. p. 1957 Putsch.: Omnis syllaba in versu ultimo ἀδιάφορος est i. e. indifferenter accipitur nec interest utrum producta sit an correpta. Terent. Maur. 1640:

Omnibus in metris hoc iam retinere memento,
In fine non obesse pro longa brevem).

b) Aber auch inmitten der Periode wird häufig bei Homer und zwar meist beim Ictus und der Cäsur, aber auch sonst vor einfacher liquida, namentlich ϱ, die kurze Silbe als rhythmische Länge betrachtet. So öfters als dritte Ictussilbe:

δεῦρο μαχησάμενος· | ἐπεὶ οὔτι μοι αἴτιοί εἰσιν
(Il. 1, 153; vgl. das. V. 226; 342; 527; 535).

Als 2. Ictussilbe:

χώομενος, | ὅτ' ἄριστον Ἀχαιῶν οὐδὲν ἔτισας (das. 1, 244).

Als 4. Ictussilbe:

αὐτὰρ ἔπειτ' αὐτοῖσι βέλος | ἐχεπευκὲς ἐφιεὶς (das. 1, 51).

Als 5. Ictussilbe:

θαρσήσας μάλα, εἰπὲ θεοπρόπιον | ὅ τι οἶσθα (das. 1, 85).

Beispiele dieser Art (bei geschlossener Ictussilbe vor anlautendem Vocal) finden sich bei Homer (nach Hoffmann, Quaest. Homer. I. p. 161 ff.) 160.

Weniger oft (nur etwa 50mal) findet sich diese Längung bei offenen (vocalisch auslautenden) Ictussilben vor anlautenden Consonanten, am häufigsten bei ῐ, seltner bei ᾰ, noch seltner bei ĕ, am seltensten bei ŏ. Beispiele aus dem 1. Buche der Ilias sind:

τόξ' ὤμοισιν ἔχων ἀμφηρεφέα | τε φαρέτρην (Il. 1, 45).
ὦ Ἀχιλεῦ, κέλεαί με, Διὶ | φίλε, μυθήσασθαι (das. 74; so Διί auch V. 86).
λίσσομ' Ἀχιλλῆϊ | μεθέμεν χόλον, ὃς μέγα πᾶσιν.

Wörter mit anlautender liquida (ϱ, λ, μ, ν), vor welcher die offene kurze Endsilbe im Ictus die rhythmische Länge erhält, sind: ῥήγνυμι, ῥύομαι, ῥίπτω, ῥόπαλον, ῥῖνες, ῥητός, ῥίζα, ῥέα, ῥέω, ῥέζω — λίσσομαι, λιγύς, λιπαρός, λιαρός, λόφος, λῖς — μαλακός, μέγαρον, μέλος, μελίη, μέγας, μάλα, μοῖρα — νέφος, νεφέλη, νίφας,

νευρή, *νύμφη*, *νύσσα* nebst deren Derivativen. Hierzu kommen noch einige mit *δ* anlautende Wörter: *δέος*, *δηρόν*, *δήν*, *δεινός*, *δείδω*, *Δεῖμος*, und auf *σ*: *σεύομαι* (vgl. Hoffmann l. l. I. 101 ff.; La Roche, Homer. Untersuch. S. 46 ff.). Der Grund dieser metrischen Erscheinung liegt theils in der Natur der Liquida, welche in allen Sprachen nach einem durch den Ictus hervorgehobenen kurzen Vokal leicht einen Doppellaut erhält, theils aber auch in der Etymologie, indem ein grosser Theil dieser Wörter ursprünglich doppelconsonantisch angelautet hat (*ϝρήγνυμι*, *ϝρητός*, *ϝρίζα* — *σρέω*, *σρόος*, *σμοῖρα*, *σνύς*, *σνευρή*, *σνιφάς* — *γλίσσομαι*, *γλόφος* — *δῆρόν*, *δῆν*, *δέος* oder *δϝέος* etc.).

Auch Pindar verwendet hin und wieder, gleich Homer, eine geschlossene kurze Endsilbe als rhythmische Länge, besonders bei der 3. Ictussilbe der daktylischen Tripodie in episynthetischen Metren, wie

ἔνεπεν· αὐτὸν μὰν ἐν εἰράνᾳ τὸν ἅπαντα χρόνον | ἐν σχερῷ (Nem 1, 69)

ὠκύτατον γάμον· ἔστασεν γὰρ ἅπαντα χορὸν | ἐν τέρμασιν αὐτίκ' ἀγῶνος (Pyth. 9, 114)

Ἑλλάδ' εὑρήσεις ἑρευνῶν μάσσον ἢ ὡς ἰδέμεν. | ἀλλὰ κούφοισιν ἐκνεῦσαι ποσίν (Ol. 13, 109).

Ebenso gebraucht Pindar zuweilen eine offene kurze Endsilbe vor anlautendem *ϱ* als rhythmische Länge mit Rücksicht auf das dem *ϱ* ursprünglich vorangehende *ϝ*. So: *δὲ ῥίψαις* (Pyth. 1, 45) — *μηκέτι ῥίγει* (Nem. 5, 50) — *ἐπὶ ῥηγμῖνι* (das. 5, 13) — *ἕλκεα ῥῆξαν* (das. 8, 29).

Das Letztere findet zuweilen auch bei den attischen Dramatikern statt (ohne dass hier an die Rücksicht auf ein ursprüngliches *ϝ* gedacht werden kann); und zwar sowol im leichten als im schweren Takttheile:

καὶ τὸ | ῥάκος κἀξεῦρες ὥστ'. (Ran. 406)

μεγαλῶν γνωμῶν καὶ διανοιῶν ἴσα καὶ τὰ | ῥήματα τίκτειν (das. 1059).

Dagegen gebraucht Homer nur äusserst selten im leichten Takttheile eine offene kurze Endsilbe vor anlautender Liquida als rhythmische Länge: *πολλὰ | λισσομένη* (Il. 5, 358) — *πολλὰ | ῥυστάζεσκεν* (das. 24, 755) — *πυκνὰ | ῥωγαλέην* (Od. 13, 438) u. a.

c) Längung natürlicher Kürzen aus prosodischer Nöthigung bei drei- oder mehrsilbigen Kürzen: *ἀθάνατος*, *ἀκάματος*, *ἀγορᾶασθε*, *ἀπονέεσθαι*, *ἀποδέωμαι*, *ἀποπέσῃσιν*, *δῦναμένοιο*, *ὑλακόμωροι*, *ζεφυρίη* — *ἐπίτονος*, *θυγατέρες*, *Δαναΐδες* u. v. a. (Westphal II. S. 94 ff.; Christ. S. 17 ff.).

d) Zuweilen erhebt Homer selbst zu Anfange des Verses eine anlautende kurze Silbe zur Ictussilbe. So in *δαΐζων* (Il. 11, 497) — *ἔπειδή* (dass. 22, 379; Od. 4, 13; 8, 452; 21, 25; 24, 482) — *Βορέης* (Il. 9, 5; 23, 195) — *φίλε* (das. 4, 155; 5, 359). — Seltner geschieht dies auch im Innern des Verses, wie Il. 12, 208:

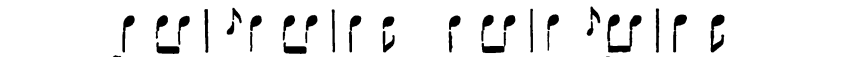
Τρῶες δ' ἐρρίγησαν, ὅπως ἴδον αἰόλον ὄφιν.

4. Der Vocal vor folgendem Vocal.

a) Der Hiatus, *χασμῳδία*, die klaffende Aufeinanderfolge eines auslautenden und eines anlautenden Vocals, erschien den Griechen und Römern als ein Misklang, der darum von den Dichtern und Rednern möglichst vermieden wurde. (Cic. Or. 44, 150: ut in legendo oculus, sic animus in dicendo prospiciet, quid sequatur, ne extremorum verborum cum insequentibus primis concursus aut hiulcas voces efficiat aut asperas; quamvis enim suaves gravesve sententiae, tamen, si inconditis verbis efferuntur, offendunt aures, quarum est iudicium superbissimum; quod quidem Latina lingua sic observat, nemo ut rusticus sit qui vocales nolit coniungere etc. Quintil. 9, 4, 33: vocalium concursus cum accidit, hiat et intersistit et quasi laborat oratio). Nur der Schluss einer metrischen Periode (*μέτρον*, versus, Vers, s. ob. S. 145) gestattet die Anwendung eines Endvocals, auch wenn die folgende Periode mit einem Vocal beginnt.

Innerhalb der metrischen Periode erfährt ein auslautender kurzer Vocal vor einem anlautenden Vocal des folgenden Wortes eine *συναλοιφή* (Hephaest. p. 11), von den späteren Metrikern *θλῖψις* oder *ἔκθλιψις*, von den Neueren Elision genannt (Pseudo-Drakon p. 157: *Ἔκθλιψις μέν ἐστιν ἑνὸς φωνήεντος ἀπώλεια, ὅταν ἀντ' ἐκείνου τοῦ ἐκθλιβέντος κουφίζεται ἡ ἀπόστοφος, οἷον· ὑπὸ ἐμοῦ ὑπ' ἐμοῦ*). Die gewöhnliche Annahme, dass bei der Synalöphe der erste Vocal in der Aussprache völlig unterdrückt worden, ist als irrthümlich nachgewiesen von Ahrens (in der Schrift de crasi et aphaeresi p. 1); vielmehr lautete er mit einem möglichst kleinen Zeitmasse als eine Art Vorschlagslaut dem folgenden Vocale voran: was in der neuern Rhythmik

durch die Vorschlagsnote ausgedrückt wird. Man sprach also nicht: *ἄσσον ἴτ· οὔτε μοι ὔμμες*, sondern:



(Westphal II. S. 97). Hierbei ist zu beachten, dass der Vocal *ὐ* niemals, der Vocal *ε* dagegen immer (ausgenommen etwa in der Partikel *ἰδέ* bei Homer, bei welcher die Elision nicht nachweisbar ist) elidirt werden kann. Der Vocal *o* kann in den epischen Genitiven *αιο* und *αο* bei Homer niemals, wol aber bei Pindar elidirt werden (vgl. Mommsen annot. crit. ad Pind. p. 161); der Vocal *ι* duldet keine Elision beim Dat. sing. und plur. der 3. Deklination (vgl. La Roche Homer. Unters. S. 116), auch nicht bei *τί, τὶ, ὅτι, περί.*

b) Die Krasis (*κρᾶσις*) und Synizesis oder Synekphonesis (*συνίζησις, συνεκφώνησις*) treten bei auslautendem langen Vocal vor einem anlautenden Vocal des folgenden Wortes ein und bestehen in der Verschmelzung der beiden Vocale; und zwar heisst diese Verschmelzung Krasis, wenn sie durch die Schrift ausgedrückt ist (*ἐγῷδα* aus *ἐγὼ οἶδα*) Synizesis oder Synekphonesis, wenn dies nicht der Fall ist (*δὴ ἀμφοτέρωθεν*). Eine Verschmelzung mit folgendem Vocal dulden die Wörter *καὶ, μὴ, ἦ, δή* und der Artikel *ἡ, τοῦ, τῷ* u. s. w.; — ferner bei den Attikern das Relativum *οὗ, ἧ* u. s. w. (bei Homer *οὕνεκα*) und vom pron. person die Casus *ἐγώ, μοί, σοί*; — die Partikeln *ἐπεί, ἐπειδή, τοί* (*ἐπάν* oder *ἐπήν, ἐπειδάν, τἄν, τἄρα, μεντἄρα* u. a.).

c) Die Aphaeresis (*ἀφαίρεσις*), d. i. Abwerfung des anlautenden kurzen Vocals nach einem auslautenden langen Vocal des unmittelbar vorhergehenden Wortes wurde am meisten von den attischen Dichtern angewandt. Eine solche Aphäresis erlitt am häufigsten das *ε* des Augments und der Wörter *ἐκ, ἐπί, ἐπειδή, ἔπειτα, ἐν, ἐς, ἐνταῦθα, ἐντεῦθεν, ἔνδον, ἐστίν, ἔστω, ἔσται, ἔχω, ἐγώ,* zuweilen auch das *α* von *ἀπό, ἀνά,* und nach der Partikel *ὦ* in *ὦ ᾽ναξ* (Alcaeus 1), *ὦ ᾽νασσα* (id. fragm. 9), *ὦ ᾽πολλωνιάς* Pind. Isth. 1, 6), *ὦ ᾽ριστοκλείδη* (Anacr. fragm. 114). (Ahrens, de crasi et aphaeresi; Westphal II. S. 99 ff.; Christ. S. 24 ff.)

d) Der auslautende lange Vocal erfährt vor einem folgenden anlautenden Vocale am häufigsten eine Verkürzung, ähnlich der

Synalöphe des kurzen Vocals (s. im Vorsteh. Nr. a). 'Dem Prinzipe nach ist diese Verkürzung der auslautenden Länge dasselbe wie die Synalöphe der auslautenden Kürze: sowohl der kurze wie der lange Vocal verliert vor folgendem Vocale einen χρόνος πρῶτος seines Zeitwerthes, der einzeitige kurze wird dadurch zu einer zeitlosen Vorschlagssilbe, der zweizeitige lange Vocal zu einer einzeitigen Kürze' (Westphal S. 100). Am gewöhnlichsten ist diese Verkürzung bei Homer und den anderen Epikern; wie in den beiden ersten Versen der Odyssee: ἄνδρα μοῖ ἔννεπε und πλάγχθῆ ἐπεὶ etc. Seltner wird sie von den Lyrikern und Dramatikern angewandt. — Eine noch stärkere Verkürzung erfuhr bei Epikern, Lyrikern und Komikern der auslautende Diphthong αι in den Medialendungen μαι, ται, νται (seltner die Infinitivendung αι) vor folgendem vocalischen Anlaut, indem derselbe gleich einem kurzen Vocale durch Synalöphe oder Elision zu einem blossen rhythmischen Vorschlage (durch Apostroph ausgedrückt) herabsank. So: βούλομ' ἐγώ (Il. 1, 117), πρὶν λύσασθ' ἑτάρους (Od. 10, 385) u. v. a. Nur selten bleibt die rhythmische Länge des αι in den Endungen μαι, ται, νται, wodurch Hiatus entsteht (Hoffmann, Quaest. Homer. p. 53 ff.):

κέκληται· ὅθεν αὖτις ἀπέτραπε λαὸν Ἀθήνη. (Il. 11, 758.)
Τρῶες ὀρίνονται ἐπιμὶξ, ἵπποι τε καὶ αὐτοί (das. 11, 525)
καὶ οἱ ὑπόσχωμαι Ἑλένην καὶ κτήματ' ἄμ' αὐτῇ (das. 22, 114).

So auch die Endung σθαι selbst im leichten Takttheil:

κεῖσθαι, ἀλλ' ἐπάμυνον. ἔπειτά με καὶ λίποι αἰών (das. 5, 685).

Viel häufiger noch bleibt die Dativ-Endung η bei Homer vor folgendem anlautendem Vocal als rhythmische Länge, und zwar sowol im leichten als im schweren Takttheile; die Dativendung ῳ aber und die Genitivendung ου gebraucht Homer vor einem Vocale ebenso oft als Kürze wie als Länge.

---

§. 3. Von den Versfüssen.

Nach der oben (S. 137 ff.) in der Rhythmik gegebenen Darstellung von den Rhythmen- oder Taktgeschlechtern zerfallen die Takte oder Versfüsse in zwei Hauptgeschlechter: in das gleiche oder gerade γένος ἴσον oder δακτυλικόν (genus par) und in das ungleiche oder ungerade, γένος ἄνισον (genus impar), welches

letztere in das doppelte, *γένος διπλάσιον* oder *ἰαμβικόν* und in das anderthalbige, *γένος ἡμιόλιον* oder *παιωνικόν* getheilt wurde.

I. Zum *γένος ἴσον* oder *δακτυλικόν* gehört A. der Daktylus und B. der Anapäst. In beiden Füssen sind ja vier kleinste Zeiteinheiten (*χρόνοι πρῶτοι*) zu einem rhythmischen Ganzen, dem *ποὺς δακτυλικός* (*ῥυθμὸς τετράσημος*) vereinigt. Zwei Zeiteinheiten bilden die *θέσις* und ebensoviele die *ἄρσις* (von dieser Gleichheit der beiden Takttheile hat das Geschlecht den Namen 'gerade', *ἴσον*); jene als schwerer Takttheil enthält eine Länge, diese als leichter Takttheil zwei Kürzen. Je nachdem der Takt mit der *θέσις* oder mit der *ἄρσις* beginnt, heisst derselbe Daktylus: ⏑ ⏑, oder Anapäst: ⏑ ⏑ ⏑.

1. Westphal II. S. 325 ff.: Bei der gleichen Zeitdauer der Arsis und Thesis ist das daktylische Geschlecht vor allen anderen der Träger einer gleichmässigen und ruhigen Bewegung, der ethische Charakter desselben stellt sich daher als Ernst und Ruhe, Kraft und Würde ohne Pathos dar, — das ist wenigstens der fast immer durchklingende Grundton der indess einer mannigfaltigen Variation fähig ist. Zunächst gibt nämlich die anlautende *ἄρσις* dem Rhythmus eine grössere Lebendigkeit und Energie, und hierdurch sind die Anapäste von den Daktylen nicht bloss der Form, sondern auch dem Ethos nach verschieden. Sodann wird durch die Zusammenziehung der beiden Kürzen der Arsis zu einer Länge der Ernst und die Ruhe des Rhythmus erhöht, indem alsdann die Zeit in weniger schnell auf einander folgende Momente zerlegt wird. Umgekehrt macht die Auflösung der langen Thesis in zwei Kürzen den Rhythmus feuriger und leidenschaftlicher, besonders wenn sich die aufgelöste Thesis mit der zweisilbigen Arsis verbindet; die Auflösung ist daher nur bei Anapästen gestattet und von den ruhigern Daktylen so gut wie ausgeschlossen, während die Zusammenziehung in beiden Massen gleich häufig ist. So ergeben sich für den daktylischen und anapästischen Rhythmus folgende Taktformen:

Daktylischer Rhythmus:
- – ⏑ ⏑ Dactylus.
- ⏑ – dactylischer Spondeus
- ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ dactylischer Proceleusmaticus

Anapästischer Rhythmus:
- ⏑ ⏑ ⏑ Anapäst.
- – ⏑ anapästischer Spondeus.
- – ⏑ ⏑ anapästischer Dactylus.
- ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ anapästischer Proceleusmaticus.

2. Der Name *δάκτυλος* ('Finger') für den 'Takt ist ohne Zweifel vom Gebrauch des Fingers (neben dem des Fusses) beim Schlagen des Taktes entlehnt und dem Takte – ⏑ ⏑ beigelegt, weil dieser bei den Griechen der älteste und fast ausschliesslich angewandte war. Mit den 'idäischen Dactylen, denen einige

Alte die Erfindung dieses Versmasses zugeschrieben haben, hat der Letztere eben so wenig gemein, wie die drei Silben des Daktylus mit den drei Theilen des Fingers, welcher Zusammenhang ebenfalls von alten Rhythmikern behauptet worden (Aristid. de mus. p. 86; Schol. Helphaest. p. 133 W. und Draco p. 128 H.).

Die Verbindung mehrerer auf einander folgender Takte zu einer rhythmischen Einheit bildet eine rhythmische Reihe, in welcher die θέσις des ersten Taktes durch stärkern Ictus vor den folgenden Thesen hervortritt, welche im Verhältniss zu diesem zu schwächeren Nebenthesen herabsinken.

Die rhythmische Reihe des daktylischen Geschlechts hat eine vierfache Ausdehnung, je nachdem sie zwei, drei, vier oder fünf Takte enthält:

	Dactyli	Anapaesti
a) Dipodie:	– ◡◡ – ◡◡	◡◡ – ◡◡ –
b) Tripodie:	– ◡◡ – ◡◡ – ◡◡	◡◡ – ◡◡ – ◡◡ –
c) Tetrapodie:	– ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡	◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ –
d) Pentapodie:	– ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡	◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ –

Mehr als fünf Takte bilden, weil für sie Ein Hauptictus nicht ausreicht, zwei oder mehrere rhythmische Reihen; so besteht der heroische Hexameter aus zwei Tripodien, der anapästische Tetrameter aus zwei Tetrapodien.

Die Dipodie kommt wegen ihrer raschen Bewegung fast nur im anapästischen Masse vor; nur Euripides wendet sie auch in daktylischen Klagmonodien und einmal auch in einem daktylischen Chorliede (Heraclid. 608 ff.) an. Die Tripodie ist die am frühesten angewandte rhythmische Reihe; aus ihr sind der daktylische Hexameter, das elegische Distichon und die prosodisch-anapästischen Lieder gebildet. Die Tetrapodie kam in der später entwickelten Lyrik in Gebrauch. Endlich die Pentapodie, die längste unter den Reihen des daktylischen Geschlechts, wurde wegen ihres allzubewegten enthusiastischen Charakters nur selten angewandt.

A. Der Daktylus.

1. Der daktylische Hexameter,

die älteste daktylische aus zwei Tripodien bestehende Periode (s. im Vorsteh.), sechs Takte (μέτρα) enthaltend (dah. ἑξάμετρον gen.), von einfachster Bildung, keine Zusammenfügung aus zwei

uralten Rhythmen, wie Bergk (Freiburg. Progr. 1854) annimmt. Von seiner Anwendung im heroischen Epos erhielt er die Bezeichnung *ἡρῷον* oder *ἡρωικὸν μέτρον* (Plat. Rep. 3 p. 400, b: *δάκτυλον καὶ ἡρῷόν γε.* Aristot. poët. 24, 5: *τὸ δὲ μέτρον τὸ ἡρωικὸν ἀπὸ τῆς πείρας ἥρμοκεν· εἰ γάρ τις ἐν ἄλλῳ τινὶ μέτρῳ διηγηματικὸν μίμησιν ποιοῖτο ἢ ἐν πολλοῖς, ἀπρεπὲς ἂν φαίνοιτο· τὸ γὰρ ἡρωικὸν στασιμώτατον καὶ ὀγκωδέστατον τῶν μέτρων ἐστίν* etc., s. ob. S. 110. Id. Rhetor. 3, 8, 4: *τῶν δὲ ῥυθμῶν ὁ μὲν ἡρῷος σεμνὸς καὶ λεκτικῆς ἁρμονίας δεόμενος*).

Bei der metrischen Beschaffenheit des daktylischen Hexameters sind vorzüglich zwei Hauptpunkte zu beachten: a) die Natur der einzelnen Takte, und b) die Cäsur (*τομή*, incisio, caesura, 'Verseinschnitt').

a) Die einzelnen Takte.

Das normale Schema des Hexameters oder der daktylischen Tripodie ist im Allgemeinen:

– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ ×

Hiernach ist der Schlusstakt normal ein durch Contraction aus dem Daktylus entstandener Spondeus oder, bei der Doppelzeitigkeit der letzten Verssilbe, ein Trochäus; jeder der fünf übrigen Takte kann ebenfalls statt des Daktylus einen Spondeus (aber keinen Trochäus) haben. Dieser mannigfaltige Wechsel von Daktylus und Spondeus innerhalb des grössern Theils des hexametrischen Verses und an verschiedenen Stellen desselben bewahrt ihn (in Verbindung mit der wechselnden Cäsur der Verse, s. im Folg.) vor Eintönigkeit und Misklang.

Obgleich der fünfte Theil normal ein Daktylus ist, so wird derselbe von den Dichtern dennoch zuweilen mit einem Spondeus vertauscht; ein so gearteter Vers hiess *στίχος σπονδειάζων*, versus spondiacus. Nach einer sorgfältigen Zählung kommen bei Homer auf 18 Hexameter einer mit einem Spondeus an fünfter Stelle (vgl. Ludwich, de hexametris poëtarum graec. spondaicis p. 8; J. Bekker, Homer. Blätter S. 147). Die uns erhaltenen Fragmente der Annalen des Ennius, bei dem überhaupt die Spondeen auch in den ersten vier Takten vorwalten (s. im Folg.) enthalten unter 430 Hexametern 16 spondiaci. Häufig ist der spondeische Vers vom Dichter in der Absicht angewandt, einen malerischen Effect durch den Rhythmus hervorzubringen. So Hom. Il. 1, 600:

ἄσβεστος δ' ἄρ ἐνῶρτο γέλως μακάρεσσι θεοῖσιν,
ὡς ἴδον Ἥφαιστον διὰ δώματα ποιπνύοντα,

Odyss. 9, 242:

. . . οὐκ ἂν τόγε δύω καὶ εἴκοσ' ἄμαξαι
ἑσθλαὶ τετράκυκλοι ἀπ' οὔδεος ὀχλίσσειαν

Verg. Aen. 2, 68:

Constitit atque oculis Phrygia agmina circumspexit, u. dgl.

Oder um eine ernste Rede durch die schweren Spondeen zum Abschlusse zu bringen, wie Il. 1, 21:

ἁζόμενοι Διὸς υἱὸν ἑκηβόλον Ἀπόλλωνα,

das. 1, 291:

εἰ δέ μιν αἰχμητὴν ἔθεσαν θεοὶ αἰὲν ἐόντες,
τοὔνεκά οἱ προθέωσιν ὀνείδεα μυθήσασθαι;

und am Schlusse des Klageliedes um Hektor, Il. 24, 775:

οὐ γάρ τίς μοι ἔτ' ἄλλος ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ
ἤπιος οὐδὲ φίλος, πάντες δέ με πεφρίκασιν.

Die alexandrinischen Dichter hatten in ihrer poetischen Malerei eine besondere Vorliebe für den *στίχος σπονδειάζων* (in Bion's Ἐπιτάφιος Ἀδώνιδος finden sich die Versausgänge: *ὠρύονται, αἰωρεῖται, πορφύρονται, δακρύοντι* u. a.). Bei den Römern adoptirte Catull diese alexandrinische Liebhaberei; das Lied auf die Hochzeit des Peleus und der Thetis enthält drei solche Verse hintereinander (64, 78—80):

electos iuvenes simul et decus innuptarum
Cecropiam solitam esse dapem dare Minotauro,
quis angusta malis cum moenia vexarentur etc.

Cic. (ep. ad Attic. 7, 2, 1) spottet über den *σπονδειάζοντα τῶν νεωτέρων*. Auch haben sich Horaz und die folgenden Dichter im Allgemeinen davon frei gehalten. Vgl. hierüber L. Müller de re metr. p. 143; A. Viertel in NJahrb. f. Philol. 1862 S. 801 ff.; Christ. Metr. S. 176 ff.

Was die ersten vier Takte des Hexameters betrifft, so zeigt sich im Allgemeinen der Gebrauch des Daktylus vorwaltend, so dass z. B. bei Homer im ersten Buche der Ilias unter 611 hexametrischen Versen 120 rein daktylische Hexa-

meter (*μονόσχημος δακτυλικός*) sich finden, nach der Art von V. 10, 12 u. 25:

νοῦσον ἀνὰ στρατὸν ὦρσε κακὴν, ὀλέκοντο δὲ λαοί . .
λυσόμενός τε θύγατρα φέρων τ' ἀπερείσι' ἄποινα . .
ἀλλὰ κακῶς ἀφίει, κρατερὸν δ' ἐπὶ μῦθον ἔτελλεν.

So auch bei Ennius (ungeachtet des sonstigen Vorwaltens des Spondeus in den Annalen), V. 44, 113, 151, 311 u. 452 d. Vahlen'schen Ausg.).

corde capessere: semita nulla pedem stabilibat . .
o Tite tute Tati tibi tanta tiranne tulisti . .
Tarquinio dedit imperium simul et sola regni . .
Africa terribili tremit horrida terra tumultu . .
At tuba terribili sonitu taratantara dixit.

Den malenden Charakter des letztern Verses haben auch die bekannten Verse Homer's und Vergil's:

αὖτις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής (Odyss. 11, 598)
sed fugit interea, fugit irreparabile tempus (Georg. 3, 284)
quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum (Aen. 8, 596). —

Die Contraction des ersten, sowie des ersten und zweiten Daktylus in Spondeen war sehr beliebt, weil dadurch der Vers einen ernsten, getragenen Eingang erhielt. So Il. 1, 4. u 5; 8 u. 9:

ἥρωων, αὐτοὺς δὲ ἑλώρια τεῦχε κύνεσσιν
οἰωνοῖσί τε πᾶσι, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή . .
Τίς τ' ἄρ σφωε θεῶν ἔριδι ξυνέηκε μάχεσθαι;
Λητοῦς καὶ Διὸς υἱός. ὁ γὰρ βασιλῆϊ χολωθεὶς etc.

Ein Vers mit Spondeus im ersten Takte (wie im Vorstehenden V. 2, 3 u. 4) wird *ἑξάμετρον Σαπφικόν* oder *Αἰολικόν* genannt und bildet eine besondere Gattung lyrischer Hexameter (s. im Folg. Nr. 3).

Eben so beliebt, wenn auch weniger häufig, ist der Spondeus im vierten Fusse des Hexameters, als dem Anfange der zweiten rhythmischen Reihe (s. im Vorsteh. S. 156); am leichtesten verbindet er sich mit einem Spondeus im zweiten Fusse, seltner mit Spondeen im ersten und zweiten Fusse zugleich, weil alsdann der gleiche spondeische Eingang der beiden rhythmischen Reihen bei öfterer Wiederkehr allzugrosse Einförmigkeit erzeugt. Vgl. Il. 1, 34; 2; 16; 6:

βῆ δ' ἀκέων παρὰ θῖνα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης . .
οὐλομένην, ἣ μυρί' Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκεν . .
Ἀτρείδα δὲ μάλιστα δύω, κοσμήτορε λαῶν . .
ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε etc.

Das zweite dieser Schemata heisst *ἑξάμετρον περιοδικόν* (vermuthlich wegen der abwechselnden Daktylen und Spondeen: – ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – – ⏑), das vierte *Πριαπήιον* (Victorin. p. 1962; Diomed. p. 463).

Noch seltner wird in der epischen Dichtung ein Spondeus im dritten Takte des Hexameters angewandt (in der Metrik *κατ' ἐνόπλιον* gen.), weil alsdann die beiden rhythmischen Reihen gleichen Ausgang haben, was beim recitirenden Vortrage übel klingt, während dies in der melischen Poesie beim Gesangsvortrage weniger auffällt.

Il. 1, 1: *Μῆνιν ἄειδε, θεὰ, Πηληιάδεω Ἀχιλῆος . .*
ib. 1, 357: *ὣς φάτο δακρυχέων, τοῦ δ' ἔκλυε πότνια μήτηρ.*

Endlich fehlt es auch nicht an Hexametern, welche lauter Spondeen enthalten (*στίχος ὁλοσπόνδειος, ἰσόχρονος, μονόσχημος, σπονδειακός*, auch wol *σπονδειάζων* gleich dem Verse mit Spondeus im 5. Takte; s. im Vorsteh.). So

Il. 11, 130: *Ἀτρείδης· τὼ δ' αὖτ' ἐκ δίφρου γουναζέσθην*
„ 23, 221: *ψυχὴν κικλήσκων Πατροκλῆος δειλοῖο*
Od. 15, 334: *σίτου καὶ κρειῶν ἠδ' οἴνου βεβρίθασιν*
„ 21, 14: *τῷ δ' ἐν Μεσσήνῃ ξυμβλήτην ἀλλήλοιν*
„ 22, 174 u. 192: *σειρὴν δὲ πλεκτὴν ἐξ αὐτοῦ πειρήναντε*
Hymn. Apoll. Del. 31: *νῆσός τ' Αἰγίνης ναυσικλειτή τ' Εὔβοια*
Enn. ann. 34: olli respondit rex Albai longai
„ „ 174: cives Romani tunc facti sunt Campani
„ „ 603: introducuntur legati Minturnenses
„ „ 604: olli crateris ex auratis hauserunt
Catull. 116, 3: qui te lenirem nobis, neu conavere
Verg. Aen. 7, 634: aut levis ocreas lento ducunt argento.

b) Die Cäsur.

Der Haupteinschnitt des Hexameters fällt nicht mit dem Ende der ersten seiner beiden Tripodien (s. im Vorsteh. S. 158) zu-

sammen, sondern befindet sich entweder sogleich nach der θέσις des dritten Taktes, τομὴ πενθημιμερής, caesura semiquinaria, 'männliche Cäsur' gen., oder nach der ersten kurzen ἄρσις-Silbe desselben, τομὴ κατὰ τρίτον τροχαῖον (weil zunächst vor dem Einschnitt im 3. Takt. ein Trochäus steht), lat. caesura trochaica, 'weibliche Cäsur.'

τομὴ πενθημιμερής: ´ ⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑ ´ | ⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑ ´ ⏑

τομὴ κατὰ τρίτον τροχαῖον: ´ ⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑ ´ ⏑ | ⏑ ´ ⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑ ´ ⏑

Il. 1, 1: *Μῆνιν ἄειδε θεὰ | Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος.*

Enn. ann. 23: Est locus Hesperiam | quam mortales perhibebant.

Verg. Aen. 1, 1: Arma virumque cano | Troiae qui primus ab oris. —

Il. 1, 5: *οἰωνοῖσί τε πᾶσι, | Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή.*

Enn. ann. 39: vires vitaque corpus | meum nunc deserit omne.

Verg. Aen. 1, 9: quidve dolens regina | deum tot volvere casus.

Beide Cäsurarten wurden von den griechischen Dichtern der klassischen Zeit gleich häufig angewandt, und ihr abwechselnder Gebrauch gab den Versen grössere Mannigfaltigkeit. Bei den römischen Dichtern herrschte die Pentemimeres vor (bei Ennius kommen auf 349 männliche Cäsuren 49 weibliche, bei Vergil auf 84 männliche 14 weibliche, s. die folg. Anmerk.); bei den späteren griechischen Dichtern (seit Nonnus) die τομὴ κατὰ τρίτον τροχαῖον.

Viele Hexameter haben neben der Cäsur im dritten Takte noch eine Cäsur im vierten, und zwar entweder unmittelbar hinter der vierten θέσις, τομὴ ἑφθημιμερής gen., oder am Ende des vierten Taktes, τομὴ βουκολική, selten nach der ersten kurzen ἄρσις-Silbe desselben, τομὴ κατὰ τέταρτον τροχαῖον.

Il. 1, 288: *πάντων μὲν κρατέειν | ἐθέλει, | πᾶσιν δ' ἀνάσσειν*

„ 1, 10: *νοῦσον ἀνὰ στρατὸν ὦρσε | κακήν, | ὀλέκοντο δὲ λαοί*

„ 1, 53: *ἐννῆμαρ μὲν ἀνὰ | στρατὸν ᾤχετο | κῆλα θεοῖο.*

Zuweilen ist die Hauptcäsur des dritten Taktes vernachlässigt: alsdann tritt für sie die ἑφθημιμερής als Hauptcäsur ein; zugleich geht ihr eine Cäsur im zweiten Takte voraus, und zwar, analog den vorstehenden Fällen, entweder nach der θέσις, τομὴ τριημιμερής, oder nach der ersten ἄρσις-Silbe, τομὴ κατὰ δεύτερον τροχαῖον, dagegen äusserst selten und nur ausnahmsweise

am Ende des zweiten Taktes. Im Allgemeinen aber ist der Gebrauch dieser stellvertretenden Cäsur (der ἑφθημιμερής statt der πενθημιμερής) ein äusserst beschränkter. Nach Lehrs (de Aristarchi studiis p. 394 ff.) kommt in Homer's Ilias auf 50 bis 100, in der Odyssee auf 100 bis 200 Verse nur Einer, bei welchem die Cäsur nach der Hebung des vierten Taktes angenommen werden muss (vgl. auch I. Bekker's Homer. Blätter S. 143). Häufiger haben die lateinischen Dichter diese Cäsur nach der Hebung des vierten Taktes angewandt, womit auch die Theorie der lateinischen Metriker übereinstimmt, welche die Penthemimeres und Hephthemimeres als die beiden Hauptcäsuren des heroischen Hexameters bezeichnen (Christ Metr. S. 190 ff.).

Wenn auch die im Vorstehenden angegebenen (Haupt- und Neben-) Cäsuren die gewöhnlichsten sind, so versteht es sich doch von selbst, dass nach jeder Silbe des Hexameters ein Wortende eintreten und daher an jeder Stelle des Verses eine Cäsur vorkommen kann. Daher zählte G. Hermann 16 Cäsuren des 17silbigen Hexameters auf. In den beiden ersten Takten ist nach jeder Silbe nicht blos ein Wortende, sondern auch eine Interpunction gestattet; vgl.

Il. 1, 52: *βάλλ' · αἰεὶ δὲ πυραὶ νεκύων καίοντο θαμειαί*
„ 10, 152: *εὖδον · ὑπὸ κρασὶν δ' ἔχον ἀσπίδας · ἔγχεα δέ σφιν*
„ 2, 13: *Τρώων · οὐ γὰρ ἔτ' ἀμφὶς Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες*
„ 1, 33: *ὣς ἔφατ' · ἔδδεισεν δ' ὁ γέρων καὶ ἐπείθετο μύθῳ*
„ 1, 305: *ἀνστήτην · λῦσαν δ' ἀγορὴν παρὰ νηυσὶν Ἀχαιῶν*
„ 1, 356: *ἠτίμησεν · ἑλὼν γὰρ ἔχει γέρας, αὐτὸς ἀπούρας*
„ 11, 817: *ὣς ἄρ' ἐμέλλετε, τῆλε φίλων καὶ πατρίδος αἴης.*

Dagegen kann in den beiden letzten Takten wegen der Stellung am Ende des Verses die Interpunction nur selten vorkommen. Nach der θέσις des fünften Taktes ist sie nicht ungewöhnlich; z. B.

Il. 12, 400: *τὸν δ' Αἴας καὶ Τεῦκρος ὁμαρτήσανθ' · ὁ μὲν ἰῷ*
„ 15, 449: *Ἕκτορι καὶ Τρώεσσι χαριζόμενος · τάχα δ' αὐτῷ*
„ 22, 143: *ὣς ἄρ' ὅγ' ἐμμεμαὼς ἰθὺς πέτετο · τρέσε δ' Ἕκτωρ.*

Die Interpunktion nach der ersten ἄρσις-Silbe des fünften Taktes ist zweifelhaft (Il. 12, 49; Od. 2, 111; 12, 108). Am Ende des fünften Taktes ist die Interpunktion im heroischen Hexameter schon nach der Angabe der Alten unzulässig (Schol. Harles. ad Od. 2, 77: *οὐδέποτε ὁ εἰκοστὸς χρόνος τοῦ ἡρωικοῦ στιγμὴν ἐπι-*

δέχεται); sie findet sich nur in den Orakelhexametern bei Aristophanes Equit. 1052:

ἀλλ' ἱέρακα φίλει, μεμνημένος ἐν φρεσίν, ὥς σοι.

So auch bei späteren Epikern und Grammatikern. (Vgl. Hoffmann, Quaest. Homer. p. 27; Westphal Metrik II. S. 339 ff.). Auch ein Wortende nach dem fünften Takte in einem mit Spondeen auslautenden Hexameter war selten.

Eine Cäsur vor der letzten Silbe des Verses erschien den Griechen nicht unharmonisch, daher schliessen nicht blos die Partikeln τε, γε, δέ, γάρ, ὥς, sondern auch andre einsilbige Wörter nicht selten den Vers (so im 1. Buche der Ilias an 11 Stellen: V. 44. 128. 175. 416. 426. 491. 508. 511. 517. 560. 569); ja selbst in mehreren Versen nacheinander, wie

Il. 21, 387 ff.: σὺν δ' ἔπεσον μεγάλῳ πατάγῳ, βράχε δ' εὐρεῖα χθών,
ἀμφὶ δὲ σάλπιγξεν μέγας οὐρανός· ἄϊε δὲ Ζεύς
„ 21, 340 ff.: μηδὲ πρὶν ἀπόπαυε τεὸν μένος, ἀλλ' ὁπότ' ἂν δὴ
φθέγξομ' ἐγὼν ἰάχουσα, τότε σχεῖν ἀκάματον πῦρ.
ὣς ἔφαθ'. Ἥφαιστος δὲ τιτύσκετο θεσπιδαὲς πῦρ.

Bekannt sind die lateinischen Beispiele von Versenden wie humi bos (Verg. Aen. 5, 481), exiguus mus (id. Georg. 1, 181), ridiculus mus (Hor. A. P. 139) und die zahlreichen horazischen Versschlüsse mit nam, si, non, cum, ne u. dgl. (Sat. 1, 2, 107; 116; 1, 3, 5; 1, 5, 59; Ep. 1, 1, 8 u. v. a.).

Einen sehr lehrreichen statistischen Beitrag zur Kenntniss des lateinischen Hexameters enthält der Aufsatz von Drobisch 'Ein statistischer Versuch über die Formen des lateinischen Hexameters' (in d. Berichten üb. d. Verhandlungen der Königl. sächs. Gesellsch. d. Wissensch., Leipz. 1866, Hft. II. S. 75—139). Der Aufsatz erstreckt sich von den Hexametern des Ennius bis zu denen des Claudian und stellt die durch sorgfältige Zählung ermittelten Eigenthümlichkeiten jedes einzelnen Dichters in der Gestaltung des hexametrischen Verses nach Versfüssen und Cäsuren auf. So z. B. von Ennius (bei 414 normalen Hexametern, nach Ausschluss der 16 spondiaci):

'Der erste Fuss ist ein Spondeus in 230 Versen = 55,6 Proc.
ein Daktylus in 184 „ = 44,2 „

Hier überwiegen also die Spondeen. Ferner ist

der zweite Fuss ein Spondeus in 233 Versen = 56,3 Proc.
ein Daktylus in 181 „ = 43,7 „
der dritte Fuss ein Spondeus in 254 „ = 61,4 „
ein Daktylus in 160 „ = 38,6 „

der vierte Fuss ein Spondeus in 269 Versen = 65,0 Proc.
ein Daktylus in 145 „ = 35,0 „

Hiernach überwiegen bei Ennius in allen vier Füssen die Spondeen.

Verse mit männlicher Cäsur sind 349 = 84,3 Proc.
mit weiblicher „ „ 49 = 11,8 „
ohne „ „ 16 = 3,9 „

Von Vergil (bei 560 Versen des ersten Buches der Aeneide):

Der erste Fuss ist ein Spondeus in 225 Versen = 40,2 Proc.
ein Daktylus in 335 „ = 59,9 „

Die Daktylen überwiegen demnach im ersten Fuss die Spondeen und stehen zu diesen im Verhältniss von 3 : 2, oder übertreffen sie um die Hälfte.

Der zweite Fuss ist ein Spondeus in 296 Versen = 52,9 Proc.
ein Daktylus in 264 „ = 47,1 „

Die Spondeen überwiegen hier also die Daktylen, obwol nur um $^1/_8$.

Der dritte Fuss ist ein Spondeus in 340 Versen = 60,7 Proc.
ein Daktylus in 220 „ = 39,3 „

Auch hier überwiegen also die Spondeen, aber stärker als im zweiten Fuss, nämlich um $^6/_{11}$, d. i. um mehr als die Hälfte.

Der vierte Fuss ist ein Spondeus in 411 Versen = 73,4 Proc.
ein Daktylus in 149 „ = 26,6 „

Hier sind demnach die Spondeen mehr als $2^3/_4$ mal so zahlreich als die Daktylen.

Sowol im zweiten als im dritten und vierten Fuss überwiegen also die Spondeen.

Durchschnittlich sind in diesen drei Füssen die Spondeen fast $1^2/_3$ mal so zahlreich als die Daktylen.

In allen vier Füssen zusammengenommen ist die Zahl
der Spondeen 1272 = 56,8 Proc.
der Daktylen 968 = 43,2 „

Die Spondeen sind demnach hier fast $1^1/_3$ mal so zahlreich als die Daktylen.

Verse mit männlicher Cäsur sind 449 = 80,2 Proc.
mit weiblicher „ „ 105 = 18,7 „
ohne „ „ 6 = 1,1 „

Ein sogenannter spondiacus kommt in diesen 560 Versen nicht vor.

Von Ovid (bei 560 Versen des ersten Buches der Metamorphosen):

Der erste Fuss ist ein Spondeus in 94 Versen = 16,8 Proc.
ein Daktylus in 466 „ = 83,2 „
Der zweite Fuss ist ein Spondeus in 294 „ = 52,5 „
ein Daktylus in 266 „ = 47,5 „
Der dritte Fuss ist ein Spondeus in 329 „ = 58,8 „
ein Daktylus in 231 „ = 41,2 „
der vierte Fuss ist ein Spondeus in 295 „ = 52,7 „
ein Daktylus in 265 „ = 47,3 „

Bei keinem der vorher betrachteten Dichter überwiegt im ersten Fuss des Hexameters der Daktylus den Spondeus in so eminenter Weise. Er kommt hier fast 5mal so oft vor als der Spondeus; bei keinem der andern doppelt so viel mal. Das Verhältniss beider Füsse kommt im zweiten Fuss dem in der Aeneis am nächsten, weicht auch im dritten von der Aeneis wenig ab. Dagegen ist das Uebergewicht des Spondeus im vierten Fuss, welches dem im zweiten fast gleich, schwächer als bei den vorigen Dichtern allen.

Die Gesammtzahl der Spondeen in allen vier Füssen ist 1012 = 54,2 Proc.
die aller Daktylen . . . . . 1228 = 54,8 „

Dieses Uebergewicht der Daktylen über die Spondeen kommt bei keinem der andern Dichter vor und ist genau die Umkehrung ihres Verhältnisses bei Horaz (nämlich 1131 Spondeen = 55,0 Proc. und 1009 Daktylen = 45,0).

Verse mit männlicher Cäsur sind 493 = 88,0 Proc.
mit weiblicher „ „ 67 = 12,0 „
ohne „ „ keine.

Die weiblichen Cäsuren sind nahe so zahlreich wie bei Ennius, häufiger als bei Cicero, Lucrez und Catull, aber seltner als bei Vergil und Horaz.

Mich dünkt, dass in diesen leichtfüssigen, lebhaft einsetzenden und in der Mitte scharf einschneidenden Hexametern sich Ovids leichtfüssiges Temperament und tieferem Ernst abgewandte Sinnesart treu spiegelt. Ovids hüpfender Hexameter ist der reine Gegensatz zu dem schwerwuchtigen Catull's, bei welchem die Herrschaft des Spondeus, ebenso wie bei Ovid die des Daktylus, zu ihrer äussersten Höhe gelangt.'

Das Endergebniss dieser musterhaft sorgfältigen Untersuchung enthält folgende Sätze:

'Aus allem, was in den vorhergehenden Artikeln nachgewiesen worden ist, geht hervor, das im lateinischen Hexameter der Spondeus das Uebergewicht über den Daktylus behauptet, und zwar am stärksten in der ältesten und älteren Zeit. Gleichgewicht zwischen beiden findet sich nur bei Statius (1133 Spondeen = 50,6 Proc., 1107 Daktylen = 49,4 Proc.); Uebergewicht des Daktylus über den Spondeus blos bei Ovid und seinem einzigen Nachfolger Valerius Flaccus.' —

'Endlich sei noch bemerkt, dass die Resultate der vorliegenden Arbeit nicht allein ein philologisches, sondern auch ein allgemeineres philosophisches Interesse in Anspruch nehmen. Denn es zeigt sich hier, wie in anderen ähnlichen Fällen, dass, selbst wo die menschliche Willkühr, wenigstens innerhalb gewisser Grenzen, den freiesten Spielraum hat, wo bewusst wählende Absicht und absichtsloses Sichgehenlassen bunt mit einander wechseln, doch immer in einem grössern Ganzen eine durchschnittliche Gesetzmässigkeit hervortritt. Der lateinische Hexameter lässt, wie es sich gezeigt hat, dem Dichter Freiheit genug, um theils nach seiner poetischen Individualität, theils nach Massgabe des von ihm behandelten Stoffes, von den der Zahl nach beschränkten zulässigen Formen dieses Verses einen, in quantitativer Hinsicht, höchst verschieden abgestuften Gebrauch zu machen. Und doch nimmt diese Freiheit nicht nur bei jedem einzelnen Dichter, wenn man eine grössere Anzahl seiner Verse vergleicht, ein ihm eigenthümliches festes Gepräge an, sondern es ergibt sich sogar, wenn man alle Dichter vergleichend zusammenfasst, eine allgemeine Gesetzlichkeit in der qualitativen Verwendung jener zulässigen

Versform. Der Erklärungsgrund dieser letztern Thatsache kann wol nur einerseits in der Natur der Sprache, andrerseits in der ästhetischen Forderung des Wohllauts zu suchen sein'

2. Das elegische Distichon.

Um der lyrischen Dichtung ein entsprechendes wechselvolleres und bewegteres Versmass zu verschaffen, verbanden die ionischen Lyriker den altherkömmlichen Hexameter mit neueren daktylischen Reihen zu daktylischen Strophen; und zwar

a) zunächst mit einem dikatalektischen Hexametron, d. i. zwei katalektische Tripodien als zweiten Vers, woraus das sogenannte elegische Distichon entstand in der bekannten metrischen Form:

– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ ⏓
– ⏑⏑ – ⏑⏑ – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓

Die beiden katalektischen Reihen des zweiten Verses sind stets durch Cäsur von einander getrennt, sie bilden aber, wie die beiden vorangehenden akatalektischen Reihen des Hexameters, einen einzigen Vers, der bei den Metrikern *τὸ ἐλεγεῖον*, und nur in Folge einer unrichtigen anapästischen Messung der letzten Hälfte, *πεντάμετρον*, Pentameter, genannt wird.

1. Hephaest. 53: *Δεῖ δὲ τὸ ἐλεγεῖον τέμνεσθαι πάντως καθ' ἕτερον τῶν πενθημιμερῶν· εἰ δὲ μή, ἔσται πεπλημμελημένον, οἷον τὸ Καλλιμάχου* (Frag. 192 Bentl.):

ἱερὰ νῦν δὲ Διοσ|κουρίδεω γενεή.

Vgl. den ähnlichen Vers bei Mar. Victorin. 3, 6, 1:

ἡμεῖς δ' εἰς Ἑλλήσ|ποντον ἀπεπλέομεν.

Vgl. auch Eurip. Kyklops 74: *ὦ φίλος, ὦ φίλε Βαχχ|εῖε, ποῖ οἰοπολεῖς*; Ebenso ungewöhnlich sind die Wortbrechungen zwischen dem Hexameter und Pentameter. So

Simonid. 131 (p. 1162 Bergk): *Ἦ μέγ' Ἀθηναίοισι φόως γένεθ' ἡνίκ' Ἀριστογείτων Ἵππαρχον κτεῖνε καὶ Ἁρμόδιος.*

Nicomach. ap. Steph. 20: *Οὗτος δή σοι ὁ κλεινὸς ἀν' Ἑλλάδα πᾶσαν Ἀπολλόδωρος· γιγνώσκεις τοὔνομα τοῦτο κλύων.*

Brunck. anal. 2. p. 384: *Θῆκε δ' ὁμοῦ νούσων τε κακῶν ζωάγρια Νικομήδης, καὶ χειρῶν δεῖγμα παλαιγενέων.*

2. Der zweite katalektische Vers wurde *ἐλεγεῖον Ἀρχιλόχου* (Heliod. in Schol. Aristoph. Pax. 1199), aber auch *πεντάμετρον ἐλεγειακόν* (Dionys. de compos. verb. c. 25) genannt, Hermesianax, Zeitgenoss des Aristoxenos, nennt ihn blos *πεντάμετρον* (Athenaeus 13 p. 598, a); aber erst die späteren Metriker (vgl. Quintil. 9, 4, 98; Terentian. 1757 ff.; Diomed. p. 503 K.) haben den Vers in der letzten Hälfte anapästisch scandirt:

– ⏑⏑ | – ⏑⏑ | – – ⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ ⏓ |

Dass der zweite Vers trotz der Cäsur und Pause in der Mitte normal als Ein Vers betrachtet wurde, geht daraus hervor, dass am Schlusse des ersten κῶλον weder eine syllaba anceps noch Hiatus gestattet wurde (Mar. Victorin. 150: Observabis autem, ne novissima syllaba prioris coli brevis sit, quamvis quidam non sunt deterriti, quin brevi syllaba prius colon concluderent). So hat ausnahmsweise den kurzen Vocal in der Mitte Theogn. 2 (p. 482 Bergk):

λήσομαι, ἀρχόμενος | οὐδ' ἀναπαυόμενος

das. V. 440 (p. 513): τὸν δ' αὐτοῦ ἴδιον | οὐδὲν ἐπιστρέφεται

u. V. 1232 (p. 559): ἐκ σέθεν ὤλετο μὲν | Ἴλιον ἀκρόπολις.

und den Hiatus in

V. 478 (p. 516): οὔτε τι γὰρ νήφω, | οὔτε λίην μεθύω

das. V. 1066 (p. 550): τούτων οὐδέν τοι | ἀλλ' ἐπὶ τερπνότερον.

Spätere Metriker gestatten die syllaba anceps in der Mitte ausdrücklich, und führen als Beispiel den Vers an:

hoc mihi tam grande | munus habere datur.

Vgl. Diomed. p. 503 K.; Terentian. 1717.

Die Contraction der Kürzen des Daktylus ist, wie das obige Schema zeigt, nur in der ersten Hälfte des Pentameters zulässig, daher sich häufig Spondeus und Daktylus neben einander findet; die zweite Hälfte duldet keine Contraction, daher sie stets zwei Daktylen enthält.

In dem mit dem Pentameter verbundenen Hexameter vermieden die Dichter den Ausgang auf zwei Spondeen (weil ein solcher dem Verse den Charakter der abschliessenden Ruhe gegeben hätte), vgl. Ludwich, de hexam. spondaicis p. 19.

Endlich verdient noch Erwähnung, dass Petronius einmal zwei Hexameter mit einem Pentameter verbunden hat (Satir. c. 34):

Eheu nos miseros, quam totus homuncio nil est,
sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus:
ergo vivamus, dum licet esse bene.

b) Zweites, zuerst von Archilochus gebildetes Distichon, bestehend aus dem heroischen Hexameter und der zweiten Hälfte des Pentameters (hemistichum pentametri, Mar. Victorin. 234: – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –). Dem Archilochus wird diese Dichtungsart zugeschrieben von Terentianus Maurus 1803 ff. Beispiele derselben

haben sich nur in römischen Nachbildungen erhalten (gewöhnlich Archilochium primum genannt). So Hor. Carm. 4, 7:

Diffugere nives, redeunt iam gramina campis
arboribusque comae etc.

Ebenso Auson. Parent. 26:

Quin et funereis amitam impartire querelis,
Musa Cataphroniam etc.

c) Ebenfalls archilochischen Ursprungs ist das Distichon, das aus dem Hexameter und einer daktylischen Tetrapodie mit spondeïschem (trochäischem) Auslaut (– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ≚) besteht. Hephaest. 23: *καὶ τὸ τετράμετρον εἰς διστύλλαβον καταληκτικὸν ᾧ πρῶτος μὲν ἐχρήσατο Ἀρχίλοχος ἐν ἐπῳδοῖς:*

Φαινόμενον κακὸν οἰκαδ' ἄγεσθαι (Bergk p. 711):

Horaz hat in diesem Metrum (bei den Römern Metrum Alcmanium) gen.) gedichtet Carm. 1, 7:

Laudabunt alii claram Rhodon aut Mytilenen
aut Epheson bimarisve Corinthi etc.;

Carm. 1, 28:

Te maris et terrae numeroque carentis arenae
mensorem cohibent Archyta etc.;

und Epod. 12:

Quid tibi vis, mulier nigris dignissima barris?
munera cur mihi, quidve tabellas etc.

3. Die Daktylen der lesbischen Erotiker oder die äolischen Daktylen.

Daktylische Hexameter, deren erster Takt ein Spondeus war, wie Il. 1, 9:

Λητοῦς | καὶ Διὸς υἱός, ὁ γὰρ βασιλῆϊ χολωθείς,

wurden von den Alten sapphische oder äolische Hexameter genannt. Da den äolischen Dichtern der erste Takt in diesen daktylischen Versen nur wie eine einleitende Basis des Rhythmus erschien, so dass der eigentliche Vers erst mit dem zweiten Takte fest einsetzte, so betrachteten sie die beiden Anfangssilben metrisch als syllabe anceps und gebrauchten demgemäss statt des Spondeus auch den Trochäus, Iambus und selbst den Pyrrhi-

chius als Basis. So gestaltete Verse wurden von den Alten *μέτρα αἰολικά* (Hephaest. c, 7) oder *λογαοιδικά* (Aristid. de mus. p. 52) genannt. Wir besitzen von solchen Versen folgende verschiedene Reihen:

α) ⏑⏑|⏓⏑⏑–⏑⏑–⏑–

Θυρώ|ρω πόδες | ἐπτορό|γυιοι
τὰ δὲ | σάμβαλα πεμπεβό|ηα,
πίσυγγ|οι δὲ δέκ᾽ | ἐξεπό|νασαν. (Sappho fragm. 98 p. 909 Bergk.)

β) ⏑⏑|⏓⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–

Ἔρος | δ᾽ αὖτέ μ᾽ ὁ | λυσιμέ|λης δόνει.
γλυκύ|πικρον ἀ|μάχανον | ὄρπετον (Sappho frgm. 40 p. 890 B.).

γ) ⏑⏑|⏓⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑–

Ὤνηρ | οὔτος ὁ | μαιόμε|νος τὸ μέ|γα κράτος
ἀντρέψ|ει τάχα | τὰν πόλιν· | ἃ δ᾽ ἔχε|ται ῥόπας
(Alcaeus fragm. 25 p. 938 B.)

δ) ⏑⏑|⏓⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑–

Κέλο|μαί τινα | τὸν χαρί|εντα Μέ|νωνα κα|λέσσαι
αἰ χρὴ|συμποσί|ας ἐπ᾽ ὄ|νασιν ἐ|μοὶ γεγέ|νησθαι
(Alcaeus fragm. 46 p. 946 B.)

Die dramatischen Dichter haben bei Anwendung dieser Versarten als Basis entweder den ursprünglichen Spondeus beibehalten, oder statt seiner den Tribrachys gesetzt. So den Spondeus Aeschyl. Pers. 864 ff.:

––|⏓⏑⏑⏓⏑⏑⏓⏑⏑|⏓⏑⏑⏓⏑⏑⏓⏑

ὅσσας δ᾽ | εἶλε πό|λεις | πόρον | οὐ δια|βὰς Ἅλυ|ος ποτα|μοῖο
οἷαι | Στρυμονί|ου πελά|γους Ἀχε|λωΐδες | εἰσὶ πάρ|οικοι etc.

Den Tribrachys als Basis hat Sophocl. Antig. 979:

⏑⏑⏑|⏓⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑–

κατὰ δὲ | τακόμε|νοι μέλε|οι μελέ|αν πάθαν

Eurip. Medea 994:

⏑⏑⏑|⏓⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑⏓⏑⏑–⏑⏑–

ὀλέθρι|ον βιο|τὰν προσά|γεις ἁλό|χῳ τε|σᾷ στυγε|ρὸν θάνα|τον.

Auf ähnliche Weise leitet Aeschylus in der Parodos des Agamemnon (109 ff.) eine grössere daktylische Periode mit einem Vorschlag von zwei Iamben ein:

⏑ ⏓ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

ὅπως Ἀχαι|ῶν δίθρο|νον κράτος, Ἑλλάδος | ἥβας . .
φανέντες ἵκτ|αρ μελά|θρων χερὸς | ἐκ δορι|πάλτου.

Die durch solche Vortakte (Basen) eingeleiteten daktylischen Verse enthalten in der Regel reine Daktylen; eine Ausnahme hiervon erlaubte sich Aeschylus in den Persern (V. 891 ff.) aus prosodischer Nothwendigkeit bei Anwendung von Inselnamen.

4. Die anakrusischen Daktylen.

Die älteren Lyriker pflegten den daktylischen Reihen eine Anakrusis, d. i. einen Auftakt von Einer zweifelhaften (selten von einer kurzen) Silbe voranzuschicken. Die einfachste und gewöhnlichste Reihe dieser Art tritt in folgenden zwei Formen auf:

≍ | ⏓ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

πατρ|όκτονον | Οἰδιπό|δαν (Aeschyl. Sept. 752)

≍ | ⏓ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ≍

ἐ|γείνατο | μὲν μόρον αὐτῷ (ib. 751).

Von der Anwendung dieser Versart in den Processionsgesängen (*προσόδια*) hat dieselbe den Namen *προσοδιακόν* erhalten (Schol. Pind. Ol. 3, 2: *λέγεται δὲ προσοδιακόν, ὅτι ταῖς προσόδοις καὶ προξενήσεσι προσεγράφετο*). Am häufigsten kommt diese Versart in Verbindung mit anderen Daktylen oder mit Trochäen und Epitriten vor. So:

α) ≍ | ⏓ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ≍ | ⏓ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

αἰ|τέω σε φιλάγλαε, καλλί|στα βροτέᾱν πολίων
(Pind. Pyth. 12, 1.)

με|λισσοτρόφου Σαλαμῖνος, | ὦ̃ βασιλεῦ Τελαμών
(Eurip. Troad. 799.)

β) ≍ | ⏓ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ≍ | ⏓ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

οὐκ | ἔστιν ἀποφθιμένοις ζωᾶς ἔτι φάρμακον εὑρεῖν
(Ibyc. fragm. 27 p. 1005 B.)

τί | κάλλιον ἀρχομένοισιν | ἢ καταπανομένοισιν
(Pind. fragm. 66 p. 309 B.).

γ) – | ⏓ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏓ ⏑ ⏑ –

ἔστ|ιν δ' ἀφάνεια τύχας καὶ | μαρναμένων
(Pind. Isthm. 3, ep. 2 p. 257 B.).

δ) – ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – | ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏓

ᾤκτ|ειρε γὰρ αὐτὸν ὕδωρ αἰ|εὶ φρονέοντα Διὸς κούρᾳ βασιλεῦσιν (Stesich. fragm. 18).

Selbständig und mehrmals wiederholt findet sich das *προσοδιακόν* bei Sophokles Antig. 354 ff.:

καὶ | φθέγμα καὶ ἀνεμόεν
φρόνημα καὶ ἀστυνόμους.

Desgleichen Eurip. Rhes. 906 ff.:

ὄλ|οιτο μὲν Οἰνεΐδας,
ὄλ|οιτο δὲ Λαρτιάδας.

B. Der Anapaestus.

1. Der Anapäst (*ποὺς ἀνάπαιστος*), vierzeitig (*ῥυθμὸς τετρασημος*), der umgekehrte Daktylus (*ποὺς ἀντίστροφος τῷ δακτύλῳ*, schol. Heph. p. 133 W.), mit zwei Kürzen beginnend und einer Länge endend: ⏑ ⏑ ⏑́ (s. ob. S. 138).

Durch Contraction der Kürzen und Auflösung der Länge kann der Anapäst vier verschiedene Formen annehmen, nämlich

⏑ ⏑ ⏑́, – ⏑́, ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑, – ⏑́ ⏑.

Die letzte Form (durch die Stelle des Ictus auf der zweiten Silbe vom Daktylus verschieden) wird von Hephaestion (c. 8) auf den Gebrauch im Drama beschränkt. Die älteren Lyriker (Alkman, Tyrtäus, Stesichorus, Ibycus) scheinen sich keine Auflösung der den Ictus tragenden Länge erlaubt zu haben. Auch vermieden die Dichter im Allgemeinen eine allzugrosse Häufung der Kürzen; daher nur in lyrischen Anapästen ein Proceleusmaticus (⏑ ⏑ ⏑́ ⏑) statt eines Anapästes gesetzt wurde:

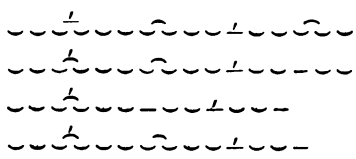
Aeschyl. Pers. 934 ff.: *κακὸν ἄρ' ἐγενόμαν . .*
κακοφάτιδα βοὰν, κακομέλετον ἰὰν . .
μετάτροπος ἐπ' ἐμοὶ.

Eurip. Hec. 62: *λάβετε φέρετε πέμπετ' ἀείρετέ μου,*

id. Iph. Taur. 184: *νέκυσιν μελέων τὰν ἐν μολπαῖς.*

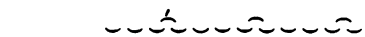
id. Orest. 1485: *ὁ μὲν οἰχόμενος φυγάς, ὁ δὲ νέκυς ὤν* u. v. A.

In den melischen Anapästen aber enthielten sogar zwei oder drei Takte hintereinander die Auflösung der Länge des Anapästs in zwei Kürzen:



Pratinas fragm. 1, 2—4 u. 13; p. 1218 B.:

τίς ὕβρις ἔμολεν ἐπὶ Διονυσιάδα πολυπόταγα θυμέλαν;
ἐμὸς ἐμὸς ὁ Βρόμιος· ἐμὲ δεῖ κελαδεῖν, ἐμὲ δεῖ παταγεῖν
ἀν' ὄρεα σύμενον μετὰ Ναϊάδων . .
λαλοβαρυόπα παραμελορυθμοβάταν θ'.



Aristoph. fr. 557: *τίς ὄρεα βαθύκομα τάδ' ἐπέσυτο βροτῶν.*
Schol. Heph. p. 131 W.: *ἴθι μόλε ταχύποδος ἐπὶ δέμας ἐλάφου.*

Vgl. auch Eurip. Iph. Taur. 197, 220 u. 232 (vgl. im Folg. Nr. 4):

φόνος ἐπὶ φόνῳ, ἄχεά τ' ἄχεσιν . .
ἄγαμος ἄτεκνος, ἄπολις ἄφιλος
ἔτι βρέφος, ἔτι νέον, ἔτι θάλος etc.

Anapästische Reihen mit lauter aufgelösten Längen nannten die alten Grammatiker *προκελευσματικοί* (Hephaest. c. 8), auch *εἰσόδια* (von ihrem Gebrauch beim Einzuge der Satyrchöre); die Verbindung eines Anapäst und Spondeus: ⏑⏑–––), *πόδα διφυῆ*, und die eines Spondeus und Anapäst: –––⏑⏑, *πόδα ἀμοιβαῖον* (Diomed. p. 481 K.). Die proceleusmatischen Verse eigneten sich wegen ihres rasch hüpfenden Taktes für die Bewegungen der Satyrchöre, dagegen die gehäuften Spondeen für den feierlichen Ernst religiöser Fest- und Opferlieder. Parodirt ist dieser gemessene Takt des Opferliedes von Aristophanes (Aves 1057 ff.):

ἤδη μοι τῷ παντόπτᾳ
καὶ παντάρχᾳ θνητοὶ πάντες
θύσουσ' εὐκταίαις εὐχαῖς.
πᾶσαν μὲν γὰρ γᾶν ὀπτεύω,
σώζω δ' εὐθαλεῖς καρπούς,
κτείνων παμφύλων γένναν θηρῶν, ἃ πάντ' ἐν γαίᾳ etc.

Gemessen wurden die anapästischen Reihen gewöhnlich nach Dipodien (Syzygien), d. i. in der Weise, dass je zwei Takte zu Einem Metron zusammengefasst wurden, also vier Anapäste

einen anapästischen Dimeter und acht Anapäste einen anapästischen Tetrameter bildeten.

In der Silbenmessung haben die griechischen Dichter bei den Anapästen streng dieselben prosodischen Gesetze befolgt wie bei den übrigen Versmassen. Dagegen erlaubten sich hierbei die lateinischen Komiker grosse Freiheiten in der Zusammenziehung (Synalöphe) und Kürzung von Vocalen, namentlich von Positionslängen. So in nuptiis (Plaut. Cas. 5, 2, 2) — vestigium (Cist. 4, 2, 34) — filio (Bacch. 1164; 1175; 1196; 1204 u. v. a.) — nequior (Bacch. 616) — iniurias (Stich. 16) — quispiam (Cas. 2, 2, 2) — tertiust (Stich. 30) — pollentia (Cas. 4, 3, 3) — dies (Cist. 2, 1, 13) — eunt (Capt. 3, 2, 4) — dividam, zweisilbig (Pers. 757). — ĕxoptatum (Mil. 1011) — ărgentum (Pseud. 1321) — ŏppidum (Rud. 934) — ŏbsequens (Pers. 181) — ădgerunt (Truc. 1, 2, 16) — ĭnridiculo (Cas. 5, 2, 3) — ĭgnobilis (Trin. 591) — ĭmprobae (Pseud. 183; Stich. 43) — pĕrdidi (Rud. 222) — ĭllico (Cas. 3, 6, 2) — ĭnde me (Pseud. 588) — ŭnde tu (Pers. 494) — tĕmperi (Pers. 768) — păntices (Pseud. 184) u. v. a. Dahin gehört auch die metrische Uebergehung eines kurzen Vocals vor den Liquiden r, l, m, n, besonders in zweisilbigen Wörtern, wie in viri (einsilbig, Plaut. Stich. 29; Pseud. 167; 174; Men. 602) — fores (Stich. 311) — meri bellatores (Mil. 1077) — malae (Aul. 4, 9, 11) — dolis (Bacch. 1095; Pseud. 941) — neminem (zweisilbig, Mil. 1062; Poen. 5, 6, 11; vgl. Bentl. zu Ter. Hec. 3, 1, 1) — liberas virgines (Plaut. Pers. 845) — litteras (Pers. 173) — prospereque (dreisilbig, Pseud. 374) u. dgl. (Ueber andre prosodische Freiheiten der römischen Komiker sind die bisherigen eingehenden Untersuchungen von Ritschl, Fleckeisen, Brix, Christ u. A. noch nicht zum Abschlusse gelangt. Vgl. Ritschl, Opusc. II. S. 444 ff.; Brix, Einleit zu s. Ausg. des Trinummus S. 11 und dessen: de Plauti et Terentii prosodia, Vratisl. 1841; Christ, Rhein. Mus. 23. Bd. S. 559 ff.).

Christ, Metrik S. 271 ff.: 'Der anapästische Rhythmus eignete sich wegen des Auftaktes, mit dem er energisch anhebt, und wegen des gleichmässigen Verhältnisses, das zwischen Hebung und Senkung stattfindet, vorzüglich zum Marschlied.*) So zogen die Spartaner unter dem Klange anapästischer Em-

*) 'Jeder anapästische πούς bezeichnet einen Schritt des Singenden, die ἄρσις das Erheben, die θέσις das Niedersetzen des Fusses (Mar. Victor. 104: per tibias canunt incedentes ad pedem). Weil beim Marsche dem ersten Niedersetzen des Fusses eine Erhebung desselben vorausgeht, so muss auch in dem Metrum des begleitenden Gesanges, der mit dem Rhythmus des Marsches übereinstimmt, der ersten θέσις eine ἄρσις vorausgehen' (Westphal, Metrik II. S. 397).

baterien in das Feld, und wurden in dem Drama die Bewegungen des Chores von anapästischen Versen begleitet. Nächstdem hatte der Anapäst seine Stelle vorzüglich in den Klageliedern, deren schriller Ton und lauter Aufruf gut zum Wesen des aufsteigenden Rhythmus passte. Dieser doppelte Gebrauch der Anapäste hängt mit dem Charakter der auletischen Musik zusammen. Denn Flötenschall begleitete seit Alters den Aufmarsch der spartanischen (s. Victorin 2, 3, 24; Plutarch Vit. Lycurgi c. 22 u. Laced. instit. c. 16, Polyaen. Strateg. 1, 10) und lydischen (s. Herodot. 1, 17) Kriegsschaaren; und schon die ältesten Flötenbläser, wie Olympos (s. Plutarch de mus. c. 15), Klonas, Sakadas, Echembrotos (s. Pausan. 10, 7, 5) weihten ihre Kunst vornehmlich dem Weheruf und der Klage (*μέλη θρηνώδη καὶ ἐπικήδεια*). Wie also zwischen dem Saitenspiel und dem daktylischen Rhythmus, so herrschte auch zwischen der Flöte und dem Anapäst eine innere Verwandtschaft, die sich aus dunkler Vorzeit in die Blüthezeit der hellenischen Poesie vererbte.

Indess machte sich im Bau der Verse ein erheblicher Unterschied zwischen den anapästischen Marschliedern und den anapästischen Klagegesängen bemerklich. Die Marschanapäste sind durchweg dipodisch gebaut, haben emmetrische Pausen, lieben die gesetzmässigen, gewöhnlichen Taktformen und verschmähen die Beimischung fremder Elemente. Freierer Bau der einzelnen Füsse, mannigfachere Gliederung, Verbindung mit anderen Rhythmen kennzeichnen hingegen die threnodischen und melischen Anapäste. G. Hermann, der auf diese Unterschiede zuerst achtete, unterschied daher eigentliche Anapäste und spondeïsche Anapäste; die letztere Bezeichnung wählte er, weil in den Klaganapästen sich häufig spondeïsche Füsse und Kola finden; aber der Ausdruck ist wenig zutreffend, da sich in diesen freien Anapästen auch umgekehrt manchmal alle Längen aufgelöst finden. Wir ziehen daher die Bezeichnung freie oder melische Anapäste vor. Wenngleich nämlich auch die Marschanapäste und die anapästischen Tetrameter nicht einfach deklamirt, sondern melodramatisch unter musikalischer Begleitung vorgetragen wurden, so müssen doch die anderen nicht zur Begleitung der Marschbewegungen bestimmten Anapäste mit mannigfacherer Modulation gesungen worden sein. Ein deutliches Anzeichen dieser verschiedenen Vortragsweise liegt in der sprachlichen Form vor; denn während in den Marschanapästen die Formen des attischen Dialekts herrschen, begegnen in den anapästischen Liedern die dorischen Vocale des künstlichen Dialekts der Lyrik. Im Uebrigen lassen sich die beiden Arten von Anapästen nicht immer streng von einander scheiden. Hermann selbst hat dieses zugegeben und deshalb z. B. die Anapäste in der Antigone 929 ff. eine Mittelstellung zwischen den strengen und freien Anapästen einnehmen lassen (s. Epit. p. 380). Die Grenze ist um so schwerer zu ziehen, als der Chor in der Iphigenia Taurica unter freien Anapästen einzieht und in vielen Stücken die Anapäste der Parodos, wie in Soph. El. 84, Eur. Hec. 59, Troad. 98, Med. 96, Hipp. 1342 klagenden Inhalts sind und nur zum kleinsten Theil die Bewegungen des Chors begleiten.

2. Die anapästischen Dimeter und die anapästischen Systeme.

Die am häufigsten angewandte Reihe im anapästischen Rhythmus ist der Dimeter (aus vier Anapästen bestehend, s. im Vorsteh.).

In Folge der zulässigen Auflösung der Längen und Contraction der Kürzen kann dieser Dimeter die mannigfaltigsten Formen annehmen, wie

α) ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ – (dies die einfachste normale Form):

Aesch. Agam. 40: *δέκατον μὲν ἔτος τόδ' ἐπεὶ Πριάμου . .*

β) – ⏓ – – – ⏓ – – (ganz contrahirt):

Aesch. Prom. 1076: *ὑμᾶς αὐτάς· εἰδνῖαι γὰρ*
Aristoph. Nub. 889: *χώρει δευρί, δεῖξον σαυτὸν.*

γ) ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ – (die ersten drei Takte aufgelöst):

Aristoph. fr. 557: *τίς ὄρεα βαθύκομα τάδ' ἐπέσντο βροτῶν.*

δ) – ⏓ ⏑ ⏑ – – ⏓ ⏑ ⏑ – (1 u. 3 contrahirt):

Soph. Oed. Col. 141: *δεινὸς μὲν ὁρᾶν, δεινὸς δὲ λέγειν.*

ε) ⏑ ⏑ ⏓ – – ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ (2 u. 4 contrahirt):

Eur. Alk. 78: *τί σεσίγηται δόμος Ἀδμήτου.*

ζ) – ⏓ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ (daktylisch, sämmtliche Kürzen in Längen und Längen in Kürzen umgewandelt):

Aesch. Agam. 1553: *κάππεσε, κάτθανε, καὶ καταθάψομεν.*
Eur. Hipp. 1361: *πρόσφορα μ' αἴρετε, σύντονα δ' ἕλκετε.*

η) – ⏓ ⏑ – – – ⏓ ⏑ – – – (1 u. 3 daktylisch, 2 u. 4 spondeisch umgewandelt):

Aesch. Pers. 2: *Ἑλλάδ' ἐς αἶαν πιστὰ καλεῖται.*
Eur. Hek.: *Τρωάδες ὑμῖν, πρόσθε δ' ἄνασσαν.*

Der anapästische Dimeter hat mit wenigen Ausnahmen eine Cäsur nach dem zweiten Takte (s. die vorsteh. 3 Beispiele). In den Tragödien des Seneka ist dieses Gesetz so streng bewahrt, dass die anapästischen Verse derselben auch als Monometer geschrieben werden könnten. Beispiele von Vernachlässigung der Cäsur bei griechischen Dichtern sind:

Aesch. Agam. 52: *πτερύγων ἐρετμοῖσιν ἐρεσσόμενοι*
„ „ 64: *γόνατος κονίαισιν ἐρειδομένου*
„ „ 75: *ἰσόπαιδα νέμοντες ἐπὶ σκήπτροις.*
Aristoph. Ach. 1143: *ἴτε δὴ χαίροντες ἐπὶ στρατιάν*
„ Nub. 892: *ἐν τοῖς πολλοῖσι λέγων ἀπολῶ*

Aristoph. Nub. 947: *κεντούμενος ὥσπερ ὑπ' ἀνθρηνῶν*
„ Pac. 1002: *δούλοισι χλανισκιδίων μικρῶν* etc.

Häufig tritt die Gliederung des Dimeter in zwei Hälften ausser durch die Cäsur noch durch den Sinn und den Personenwechsel schärfer hervor, wie in

Aesch. Pers. 936: *κακοφάτιδα βοὰν, κακομέλετον ἰάν*
Aristoph. Nub. 718 ff.: *φροῦδα τὰ χρήματα, φρούδη χροιά,*
φρούδη ψυχὴ, φρούδη δ' ἐμβάς.
Soph. Oed. Col. 173: *πρόσθιγέ νύν μου. Αν. ψαύω καὶ δή.*
Plaut. Pers. 175: Potin ut taceas? potin ne moneas? etc.

Ungewöhnlich unter drei Personen vertheilt ist der Dimeter in

Aristoph. Nub. 893: *Δικ. ἀπολεῖς σύ; τίς ὤν; Δδ. λόγος. Δικ.*
ἥττων γ' ὤν,

zu welchem Verse der Scholiast bemerkt: *τὰ πρόσωπα οὐ τελείας ἔχει τὰς συζυγίας.* Vgl. selbst vierfach getheilt in Aristoph. Thesmoph. 1080 ff.:

Μνη. τί κακόν; Εὐρ. τί κακόν; Μνη. ληρεῖς; Εὐρ. ληρεῖς.
Μνη. οἴμωζ'. Εὐρ. οἴμωζ'. Μνη. ὀτότυζ'. Εὐρ ὀτότυζ'.

Das anapästische System hat als Schlussvers einen katalektischen Dimeter (dimeter catalecticus in syllabam), der den Namen *παροιμιακός* (versus paroemiacus) führt, nach der (unwahrscheinlichen) Annahme der Grammatiker von *παροιμία* 'Sprichwort', weil angeblich Sprichwörter dieses Versmass liebten (Hephaestion c. 8 führt als Beispiele an:

πότε δ' Ἄρτεμις οὐκ ἐχόρευσε;
καὶ κόρκορος ἐν λαχάνοισι).

Westphal (Metr. II. S. 400) nimmt *παροιμιακός* für 'Marschrhythmus' und leitet das Wort von *οἶμος* 'Weg' ab; Christ (Metr. S. 278) denkt an *οἴμη* 'Liedweise' und findet in *παροιμικός* den beruhigenden Charakter unsres Rhythmus (ähnlich wie in *παρειπεῖν, παραμύθιον*) ausgedrückt.

Im Parömiacus können ebenfalls alle Längen mit Ausnahme der letzten aufgelöst und alle Kürzen zusammengezogen werden; doch ist der vorletzte Takt in der Regel ein reiner Anapäst.

⏑ – ⏑ – ⏑ –

Und Eurip. Ion. 859 ff.:

ὦ ψυχά, πῶς σιγάσω;
πῶς δὲ σκοτίας ἀναφήνω
εὐνάς, αἰδοῦς δ' ἀπολειφθῶ;

Innerhalb der umfangreicheren anapästischen Systeme bedienten sich die Dichter sehr häufig als Ruhepunkte für Gedankenabschnitte statt der Parömiaci der anapästischen Monometer. So Aeschyl. Prom. 284 ff.:

ἥκω δολιχῆς τέρμα κελεύθου
διαμειψάμενος πρὸς σέ, Προμηθεῦ,
τὸν πτερυγωκῆ τόνδ' οἰωνὸν
γνώμῃ στομίων ἄτερ εὐθύνων·
ταῖς σαῖς δὲ τύχαις, ἴσθι, συναλγῶ.
τό τε γάρ με, δοκῶ, συγγενὲς οὕτως.
ἐσαναγκάζει,
χὡρίς τε γένους οὐκ ἔστιν ὅτῳ
μείζονα μοῖραν νείμαιμ' ἢ σοί.
γνώσει δὲ τάδ' ὡς ἔτυμ', οὐδὲ μάτην
χαριτογλωσσεῖν ἔνι μοι· φέρε γὰρ
σήμαιν' ὅ τι χρή σοι συμπράσσειν·
οὐ γάρ ποτ' ἐρεῖς ὡς Ὠκεανοῦ
φίλος ἐστὶ βεβαιότερός σοι.

Aeschyl. Pers. 16:

οἵτε τὸ Σούσων ἠδ' Ἀγβατάνων
καὶ τὸ παλαιὸν Κίσσιον ἔρκος
προλιπόντες ἔβαν,
οἱ μὲν ἐφ' ἵππων, οἱ δ ἐπὶ ναων
πεζοί τε βάδην
πολέμου στῖφος παρέχοντες.

3. Die anapästischen Tetrameter.

Im katalektischen anapästischen Tetrameter ist der akatalektische Dimeter mit dem Parömiacus zu Einem Verse verbunden:

⏑⏑⏓⏑⏑⏓⏑⏑⏓⏑⏑⏓ | ⏑⏑⏓⏑⏑⏓⏑⏑⏓⏓

Aristoph. Nub. 962: ὅτ' ἐγὰ τὰ δίκαια λέγων ἤνθουν καὶ σωφροσύνη νενόμιστο.

„ Acharn. 641: ταῦτα ποιήσας πολλῶν ἀγαθῶν αἴτιος ὑμῖν γεγένηται.

Aristoph. Equit. 775: *ἐν τῷ κοινῷ τοὺς μὲν στρεβλῶν, τοὺς δ' ἄγχων, τοὺς δὲ μεταιτῶν.*

Er duldet dieselben Zusammenziehungen und Auflösungen wie der Dimeter. Selbst die letzte Länge des ersten Kolon wird zuweilen aufgelöst, wie

Aristoph. Nub. 326: *ὡς οὐ καθορῶ. Σω. παρὰ τὴν εἴσοδον. Στρ. ἤδη νυνὶ μόλις οὕτως.*

„ Vesp. 350: *ἔστιν ὀπὴ δῆθ' ἥντιν' ἂν ἔνδοθεν οἷός τ' εἴης διορύξαι*

„ „ 397: *αὐτὸν δήσας. Ξαν. ὦ μιαρώτατε, τί ποιεῖς; οὐ μὴ καταβήσει;*

Die Dichter der Embaterien haben selbst im vorletzten Takte des Tetrameters den Spondeus nicht vermieden, wie

Tyrtaeus (p. 405 B.): *Ἄγετ', ὦ Σπάρτας ἔνοπλοι κοῦροι, ποτὶ τὰν Ἄρεος κίνασιν,*

welche Form des Tetrameters deswegen auch *Λακωνικόν* genannt wurde (Hephaest. c. 8; Plot. 6, 15; Victorin. 3, 5, 11). Die römischen Komiker zogen nicht blos die Kürzen des vorletzten Taktes häufig zusammen, sondern lösten auch dessen Länge auf, wie

Plaut. Pseud. 910: pol ego ínterii, homo si íllic abit: neque quód volui, hodie efficiam.

Die Hauptcäsur befindet sich im anapästischen Trimeter regelmässig nach dem vierten Takte. Eine Abweichung hiervon enthalten die Verse:

Aristoph. Nub. 987: *σὺ δὲ τοὺς νῦν εὐθὺς ἐν ἱματίοισι διδάσκεις ἐντετελύχθαι*

„ Vesp. 568: *κἂν μὴ τούτοις ἀναπειθώμεσθα, τὰ παιδάρι' εὐθὺς ἀνέλκει*

„ Aves 600: *τῶν ἀργυρίων· αὐτοὶ γὰρ ἴσασι· λέγουσι δέ τοι τάδε πάντες*

Plaut. Pers. 779: solús ego omnibus antídeo facile, misérrumus hominum ut vívam.

Ausser den bisher besprochenen katalektischen Tetrametern finden sich bei älteren römischen Dichtern, namentlich bei Plautus, hin und wieder auch akatalektische Tetrameter. In sehr vielen hierher gerechneten Fällen sind diese nichts als zwei in Einer Zeile

nebeneinander geschriebene Dimeter, wie z. B. Plaut. Pers. 175 ff. die Verse:

potin út taceas? potin né moneas?
memini ét scio et calleo et cómmemini.
amas pól misera: id tuus scátet animus:
ego istúc pelagus tibi sít faciam

im Cod. Ambrosianus, wie vorstehend, als Dimeter geschrieben sind, während in den anderen Handschriften je zwei Dimeter einen akatalektischen Tetrameter bilden. In Fällen jedoch, wo am Schlusse des ersten Dimeters Hiatus zugelassen ist, dürfte die tetrametrische Messung anzunehmen sein, wie Plaut. Pseud. 1321:

quid ego huíc homini faciám? satin ultro et argéntum aufert
et me ínridet.

Die katalektischen Tetrameter waren in ältester Zeit gleich den anapästischen Dimetern und Systemen ein Marschrhythmus; als solcher wurden sie sowol in den Embaterien und Schlachtgesängen der Spartaner (Cic. Tusc. 2, 16, 37: Spartiatarum procedit agmen ad tibiam, nec adhibetur ulla sine anapaestis pedibus hortatio), als in den Anapästen der Komödie angewandt; in Letzterer leiteten sie den Einzug und Abzug des Chors oder eines Schauspielers ein und begleiteten dieselben (wie in Aristophanes' Nub. 263 ff.; 1510; Lysistr. 1072 ff.; Plutus 1208 ff.); ebenso waren in der Parabase die Tetrameter der herrschende Rhythmus. (Daher die Rede des Chorführers in der Parabase selbst *ἀνάπαιστοι* genannt wird. Aristoph. Equit. 504: *ὑμεῖς δ' ἡμῖν προσέχετε τὸν νοῦν τοῖς ἀναπαίστοις.* Id. Pax. 735: *παραβὰς ἐν τοῖσ ἀναπαίστοις.* Id. Aves 684: *ἄρχου τῶν ἀναπαίστων.* Id. Acharn. 627: *ἀλλ' ἀποδύντες τοῖς ἀναπαίστοις ἐπίωμεν.*) Der Marschrhythmus der Tetrameter tritt besonders Ran. 354 ff. beim feierlichen Einzuge des Chors der Mysten hervor, bei welchem der Chorführer als Hierophant die berühmten Anapäste spricht:

Εὐφημεῖν χρὴ κἀξίστασθαι τοῖς ἡμετέροισι χοροῖσιν
ὅστις ἄπειρος τοιῶνδε λόγων, ἢ γνώμῃ μὴ καθαρεύει,
ἢ γενναίων ὄργια Μουσῶν μήτ' εἶδεν μήτ' ἐχόρευσεν,
μηδὲ Κρατίνου τοῦ ταυροφάγου γλώττης βακχεῖ' ἐτελέσθη.
ἢ βωμολόχοις ἔπεσιν χαίρει, μὴ 'ν καιρῷ τοῦτο ποιοῦσιν,
ἢ στάσιν ἐχθρὰν μὴ καταλύει, μηδ' εἰκολός ἐστι πολίταις
ἀλλ' ἀνεγείρει καὶ ῥιπίζει, κερδῶν ἰδίων ἐπιθυμῶν,

ἡ τῆς πόλεως χειμαζομένης ἄρχων καταδωροδοκεῖται . . .
τούτοις αὐδῶ καὖθις ἀπαυδῶ καὖθις τὸ τρίτον μάλ' ἀπαυδῶ
ἐξίστασθαι μύσταισι χοροῖς· ὑμεῖς δ' ἀνεγείρετε μολπὴν
καὶ παννυχίδας τὰς ἡμετέρας, αἳ τῇδε πρέπουσιν ἑορτῇ etc.

Als Proben von anapästischen Tetrametern in der Parabase stehen hier der Anfang der Rede des Chorführers in Aristophanes' 'Rittern' (V. 507 ff.) und in den 'Vögeln' (V. 685 ff.):

Εἰ μέν τις ἀνὴρ τῶν ἀρχαίων κωμῳδοδιδάσκαλος ἡμᾶς
ἠνάγκαζεν λέξοντας ἔπη πρὸς τὸ θέατρον παραβῆναι,
οὐκ ἂν φαύλως ἔτυχεν τούτου· νῦν δ' ἄξιος ἐσθ' ὁ ποιητής,
ὅτι τοὺς αὐτοὺς ἡμῖν μισεῖ, τολμᾷ τε λέγειν τὰ δίκαια,
καὶ γενναίως πρὸς τὸν Τυφῶ χωρεῖ καὶ τὴν ἐριώλην.
ἃ δὲ θαυμάζειν ὑμῶν φησιν πολλοὺς αὐτῷ προσιόντας,
καὶ βασανίζειν, ὡς οὐχὶ πάλαι χορὸν αἰτοίη καθ' ἑαυτόν,
ἡμᾶς ὑμῖν ἐκέλευε φράσαι περὶ τούτου φησὶ γὰρ ἀνὴρ
οὐχ ὑπ' ἀνοίας τοῦτο πεπονθὼς διατρίβειν, ἀλλὰ νομίζων
κωμῳδοδιδασκαλίαν εἶναι χαλεπώτατον ἔργον ἁπάντων·
πολλῶν γὰρ δὴ πειρασάντων αὐτὴν ὀλίγοις χαρίσασθαι·
ὑμᾶς δὲ πάλαι διαγιγνώσκων ἐπετείους τὴν φύσιν ὄντας,
καὶ τοὺς προτέρους τῶν ποιητῶν ἅμα τῷ γήρᾳ προδιδόντας etc.

Aus den 'Vögeln' (685 ff.):

Ἄγε δὴ φύσιν ἄνδρες ἀμοιρόβιοι, φύλλων γενεᾷ προσόμοιοι,
ὀλιγοδρανέες, πλάσματα πηλοῦ, σκιοειδέα φῦλ' ἀμενηνά,
ἀπτῆνες ἐφημέριοι, ταλαοὶ βροτοί, ἀνέρες εἰκελόνειροι,
προσέχετε τὸν νοῦν τοῖς ἀθανάτοις ἡμῖν, τοῖς αἰὲν ἐοῦσι,
τοῖς αἰθερίοις, τοῖσιν ἀγήρως, τοῖς ἄφθιτα μηδομένοισιν.
ἵν' ἀκούσαντες πάντα παρ' ἡμῶν ὀρθῶς περὶ τῶν μετεώρων
φύσιν οἰωνῶν γένεσίν τε θεῶν ποταμῶν τ' Ἐρέβους τε Χάους τε
εἰδότες ὀρθῶς Προδίκῳ παρ' ἐμοῦ κλάειν εἴπητε τὸ λοιπόν.
Χάος ἦν καὶ Νὺξ Ἔρεβός τε μέλαν πρῶτον καὶ Τάρταρος εὐρύς.
γῆ δ' οὐδ' ἀὴρ οὐδ οὐρανὸς ἦν· Ἐρέβους δ' ἐν ἀπείροσι κόλποις
τίκτει πρώτιστον ὑπηνέμιον Νὺξ ἡ μελανόπτερος ᾠόν,
ἐξ οὗ περιτελλομέναις ὥραις ἔβλαστεν Ἔρως ὁ ποθεινός etc.

Droysen's Nachbildung der vorstehenden drei Tetrameterreihen lautet (Uebers. v. Aristoteles' Werken, 2. Aufl, Leipz. 1871):

α) Frösche V. 354 ff.:

'Schweigt andachtsvoll und in heiliger Scheu entferne sich unseren Chören,
Wer Theil nicht hat am geweiheten Wort, wer rein nicht ist in Gesinnung,

Wer die Orgien edelster musischer Kunst nicht sah noch im Chore begehn half,
Noch Kratinos des Stierhorns bakchische Weihn in begeistertem Schauen empfangen —
Wer gemein witzreissender Worte sich freut, die zur Unzeit hören sich lassen,
Wer Hader im Volk nicht dämpft, wo er kann, noch sich gern Mitbürgern versöhnet,
Nein heftiger schürt und die Glut anfacht, in Begier nach eigenem Vortheil, —
Wer im Amt, wenn der Staat wie in Sturmflut wankt, zugänglich sich zeigt für Geschenke...
Sei's denen gesagt und aber gesagt und zum dritten gesagt und geheissen,
Zu entfernen sich gleich vor dem mystischen Chor! Ihr aber erweckt den Gesang jetzt
Und unseren nächtigen Beiwachtwitz, wie er ziemet dem heutigen Feste!'

β) Ritter V. 507 ff.:

'In früherer Zeit, wär' einer mir da von den alten Komödienmeistern
Mit der Bitte genaht, vor dem Publikum hier des Gedichts Parabase zu sprechen,
So hätt' er von uns das schwerlich erreicht. Jetzt aber verdient es der Dichter,
Da er eben dieselbigen hasset wie wir, und es waget, zu sagen die Wahrheit,
Und so höchst hochherzig den Typho selbst angreift und die wirbelnde Windsbraut.
Doch da, wie er sagt, wol mancher von euch ihn besuchte, sich drüber zu wundern
Und ihn auszuforschen, warum er denn nicht schon längst für sich selber den Chor nahm,
So, befiehlt er, sollen darüber wir euch aufklären. Er nämlich versichert,
Aus Thorheit sei's nicht eben geschehn, wenn er fern blieb, sondern aus Gründen.
Ihm gelte, so sagt er, Komödienspiel für die allerbeschwerlichste Arbeit
Denn so viele bereits damit sich befasst, sehr wenigen zeig' es sich dankbar.
Dann säh' er ja längst auch ein, wie bei euch Beifall nur ein Jahresgewächs sei,
Und wie stets ihr die Dichter, die sonst ihr beklatscht, wenn sie altern, verachtet und preisgebt,' u. s. w.

γ) Vögel V. 685 ff.:

'O Menschen ihr rings, Nachtwandler am Tag, Herbstlaub in dem Walde des Lebens,
Ihr, Staubes Gebild, ohnmächtiges Müh'n, ruhlos traumgleiches Vergebens,
Ihr Eintagsfliegen, zum Fliegen zu schwach, ihr zum lebenden Sterben Erles'nen,
Hört, hört jetzt uns, die Unsterblichen, an, die ewiglich seiend gewes'nen,
Die ätherischen, nimmer ergreisenden, euch Unvergängliches sinnend zum Wohle,
Dass von Allem belehrt, was da wallet und hallt meteorisch von Pole zu Pole,

Von der Vögel Natur, von der Götter Geburt, vom Styx und vom höllischen Ofen,
Abführen ihr leicht ad absurdum könnt die modernen Naturphilosophen!
Denn Chaos und Nacht und Erebos war anfangs und des Tartaros Oede,
Nicht Himmel, noch Erde, noch Luft war da; doch in Erebos' todtem Geklüfte,
Da gebar jetzt windesbefruchtet die Nacht, die schattenbeschwingte, das Urei,
Aus dem in der Monde vollendetem Kreis die verlangende Liebe zur Welt kam' u. s. w.

Aristophanes' Meisterschaft in der Gestaltung des anapästischen Tetrameters hat diesem bei den Alten die Bezeichnung *μέτρον Ἀριστοφάνειον* verschafft (Hephaest. c. 8; Dionys. de comp. verb. c. 25; Victorin. 2, 3, 11; Censorin. fragm. 14, 9), obgleich schon die älteren Komiker Eupolis, Kratinus u. A. den Tetrameter gebraucht hatten.

4. Ausser den erwähnten Hauptgattungen der anapästischen Verse, dem Dimeter (nebst Monometer) und Tetrameter, war noch, obgleich sehr selten, die anapästische Tripodie, aus drei Anapästen bestehend, und zwar sowol akatalektisch als katalektisch, in Gebrauch.

a) Akatalektische Tripodien, mit anderen anapästischen Versen (Dimetern oder Tetrametern) verbunden, sind (nach Christ's Annahme, Metr. S. 294):

Aristoph. Lysistr. 479 ff.: *τόδε σοι τὸ πάθος μετ' ἐμοῦ*
ὅτι βουλόμεναί ποτε τὴν Κρανααὴν
κατέλαβον, ἐφ' ὅτι τε μεγαλόπετρον
ἄβατον
ἀκρόπολιν ἱερὸν τέμενος.

„ Aves 327 ff.: *ἔα ἔα*
προδεδόμεθ' ἀνόσιά τ' ἐπάθομεν
ὃς γὰρ φίλος ἦν, ὁμότροφά θ' ἡμῖν
ἐνέμετο πεδία παρ' ἡμῖν,
παρέβη μὲν θεσμοὺς ἀρχαίους,
παρέβη δ' ὅρκους ὀρνίθων.

Vgl. auch Eurip. Iph. Taur. 197 ff.: *φόνος ἐπὶ φόνῳ* etc. (s. ob. S. 173).

b) Katalektische Tripodien:

Eurip. Ion 903 ff.: *οἴμοι μοι· καὶ νῦν ἔρρει*
πτάνοις ἁρπασθεὶς θοίνα

παῖς μοι καὶ σοὶ τλήμων·
σὺ δὲ κιθάρᾳ κλάζεις
παιᾶνας μέλπων.

Eurip. Iph. Taur. 126 ff.: ὦ παῖ τᾶς Λατοῦς,
Λίκτυνν' οὐρεία,
πρὸς σὰν αὐλάν, εὐστύλων
ναῶν χρυσήρεις θριγκούς,
πόδα παρθένιον ὅσιον ὁσίας
κληδούχου δούλα πέμπω.

Aristoph. Av. 1328 ff.: τί γὰρ οὐκ ἔνι ταύτῃ
καλὸν ἀνδρὶ μετοικεῖν;

Vgl. auch Eurip. Ion 146 ff.; Alk. 908 ff.; Hek. 199; Med. 918 u. a.

---

§. 4. II. Das ungerade Taktgeschlecht, γένος ἄνισον (s. ob. in der Rhythmik S. 137 und in d. Metr. §. 3 S. 155).

A. Das doppelte Taktgeschlecht, γένος διπλάσιον od. ἰαμβικόν.

Dazu gehört 1. der Trochäus, 2. der Iambus. In beiden Füssen sind je drei kleinste Zeiteinheiten (χρόνοι πρῶτοι) zu einem rhythmischen Ganzen, dem ποὺς ἰαμβικός (ῥυθμὸς τρίσημος) vereinigt. Zwei Zeiteinheiten bilden, wie im geraden Taktgeschlecht, die θέσις, aber nur Eine Zeiteinheit die ἄρσις (von dieser Ungleichheit der beiden Takttheile hat das Geschlecht den Namen 'ungerade', ἄνισον). Je nachdem der Takt mit der θέσις oder mit der ἄρσις beginnt, heisst derselbe Trochäus ⏑ –, oder Iambus: – ⏑.

1. Das doppelte Taktgeschlecht wird auch das iambische genannt, weil nächst dem daktylischen Hexameter der iambische Trimeter das am häufigsten angewandte Versmass zu sein schien. In der wissenschaftlichen Darstellung aber wird, in Uebereinstimmung mit der Behandlung des geraden Taktgeschlechts, der Trochäus, als mit der Länge beginnend, dem Iambus, der mit der Kürze beginnt, vorangestellt.

2. Ueber die Ableitung des Wortes ἴαμβος sind vielerlei unhaltbare Vermuthungen aufgestellt worden (von Ἰάμβη, der Dienerin des eleusinischen Königs Keleus, welche die Demeter, als sie ihre Tochter suchend, nach Eleusis kam, durch scherzhafte Verse zum Lachen brachte, Plot. 1, 8; Diom. p. 477 K.; vgl. Schol. Hephaest. p. 152 W. Oder von Ἴαμβος, einem Sohne des Ares, oder von θρίαμβος oder von ἰέναι βάδην, Diom. l. l. Oder von ἰαμβίζειν, 'verspotten', Schol. Hephaest. l. l.; Victorin. 1, 11, 16; 2, 4, 7). Am wahrscheinlichsten ist die Ableitung von W. ιαπ, ἰάπ-τω 'werfen'. Vgl. Curtius (Griech.

Etymol S. 490 d. 3. Aufl.): 'Dass ἴαμβ-ος ursprünglich Wurf, dann Wurfvers, Spottvers bedeutete, kann wol nicht bezweifelt werden. Noch Aristoteles fühlte in dem abgeleiteten ἰαμβίζειν etwas von dieser Grundbedeutung, wenn er Poet. 4 sagt: ἰαμβεῖον καλεῖται, ὅτι ἐν τῷ μέτρῳ τούτῳ ἰάμβιζον ἀλλήλους. Durch Nasalirung ward ιαβ zu ιαμβ, ähnlich wie κορυφ (κορυφή) zu κόρυμβος'. (Vgl. auch Westphal Metrik II. S. 442 ff.). In anderer Weise erklärt Christ (Metrik S. 334) den Zusammenhang des Wortes mit ἰάπτω: 'Am wahrscheinlichsten bezog sich das Wort ἴαμβος ursprünglich auf die dem iambischen Rhythmus entsprechende Bewegung des Wurfschrittes oder des zum raschen Gang vorgestreckten Fusses; s. Chr. Kirchhoff, die orchestische Eurhythmie der Griechen S. 10. — Der Name τροχαῖος (eigentlich 'laufend', 'schnell', von τρόχος, 'Lauf', τροχός, 'Rad', 'Scheibe') bezeichnet den 'Schnelltakt' 'nach der raschen Wiederkehr der θέσις, die ein schnelles Auf- und Niedersetzen des Fusses zur Folge hatte, und nach dem Herabfallen von der Hebung zur Senkung durch die eine rollende Bewegung in den Vers kam' (Christ S. 303); vgl. Aristot. Rhet. 3, 8, 4: ἔστι γὰρ τροχερὸς ῥυθμὸς τὰ τετράμετρα (s. im Folg. Nr. 1, c). Der andre Name des Trochäus, χορεῖος, Chorêus, bezieht sich auf den Gebrauch des trochäischen Rhythmus beim Tanze. Cicero (orat. 64, 217) und Quintilian (inst. orat. 9, 4, 80) machten einen Unterschied zwischen trochaeus und chorêus, indem sie dem erstern die ursprüngliche Form – ⏑, dem letztern die in Kürzen aufgelöste dreisilbige (= tribrachys) ⏑ ⏑ ⏑ zuschrieben. Spätere lateinische Grammatiker nannten trochaeus denjenigen zweisilbigen Fuss, dessen erste Silbe von Natur lang ist (wie in sûme), chorêus dagegen denjenigen, dessen erste Silbe eine Positionslänge hat (wie in esse).

1. Der Trochaeus, τροχαῖος: – ⏑.

Die diesen dreizeitigen Takt beginnende Länge kann in zwei Kürzen aufgelöst werden: ⏑ ⏑ ⏑, wodurch der Takt die Form des Tribrachys annimmt. Der Ictus der aufgelösten Länge ruht auf der ersten der beiden Kürzen. Auflösungen der Länge des Trochäus wandte bereits Archilochus an, jedoch bei einer trochäischen Syzygie häufiger im ersten als im zweiten Takte, und mehr zu Anfange des Kolon als am Ende desselben. Auch wurde in älterer Zeit die Auflösung bei einem einzelnen selbständigen Worte und bei den mittleren oder schliessenden Silben eines Wortes vermieden. Erst Euripides wandte dieselbe im strenger gebauten trochäischen Tetrameter an, wie

Orest. 740: χρόνιος· ἀλλ' ὅμως τάχιστα κακὸς ἐφωράθη φίλοις,
und Phoen. 615: ἔξιμεν· πατέρα δέ μοι δὸς εἰσιδεῖν. Ετ. οὐκ ἂν τύχοις.

In den lyrischen Rhythmen waren die Auflösungen häufiger und freier; so

Aristoph. Av. 1720 ff.: *ἄναγε, δίεχε, πάραγε, πάρεχε,*
περιπέτεσθε,
μάκαρα μάκαρι σὺν τύχᾳ

„ Lysistr. 1279: *πρόσαγε χορόν, ἔπαγέ τε χάριτας.*

Einen Daktylus statt eines Trochäus erlaubten sich die griechischen Dichter nur in den seltensten Fällen, bei Eigennamen, wie

Hermipp. fragm. 46, 2: *τῷ Διονύσῳ πάντα τἀμαυτοῦ δίδωμι χρήματα*

Eurip. Orest. 1535: *σύγγονόν τ' ἐμὴν Πυλάδην τε τὸν τάδε ξυνδρῶντά μοι*

„ Iph. Aul. 883: *πάντ' ἔχεις· Ἀρτέμιδι θύσειν παῖδα σὴν μέλλει πατήρ.*

Dagegen finden sich bei Plautus und Terenz Daktylen für Trochäen nicht blos im ersten Versfusse, der überhaupt grössere metrische Freiheiten gestattete, sondern mit gewissen Einschränkungen auch an den übrigen Versstellen; vgl. Lachmann Lucr. p. 116; Ritschl praef. ad Mil. p. XXII.

Da in der Regel zwei Trochäen zu Einem zusammengesetzten Fusse, dem ditrochaeus unter Einem Hauptictus zusammengefasst wurden, so galt die letzte Silbe des ditrochaeus als syllaba anceps, woraus die bekannte Regel entstand, dass an den geraden Stellen des trochäischen Verses ein Spondeus gesetzt werden darf. Die römischen Komiker dehnten jedoch diese Freiheit auch auf die ungeraden Stellen aus.

Die häufigsten und beliebtesten Versarten des trochäischen Rhythmus sind: **a.** die akatalektische Tripodie, **b.** der trochäische Dimeter und **c.** der trochäische Tetrameter.

a. Die akatalektische Tripodie oder das *μέτρον ἰθυφαλλικόν*: ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –, nach Hephaest. c. 6 von Archilochus erfunden und von ihm als Schlusskolon nach einer daktylischen oder anapästischen Reihe angewandt;

⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ –
οὐκέθ' ὅμως θάλλεις ἁπαλὸν χρόα· | κάρφεται γὰρ ἤδη

⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ –
ἐρέω, πολὺ φίλταθ' ἑταίρων, | τέρψεαι δ' ἀκούων.

Spätere Dichter haben das Ithyphallikon ebenfalls in dieser Verbindung gebraucht; doch findet es sich bei denselben auch nach

iambischen, trochäischen und logaödischen Versen, wie Eurip. Phoen. 1033; 1030; Anacr. fragm. 88; vgl. auch Plaut. Pseud. 141:

Hóc eorum opust, ut mávelis lupós aput ovis, quám domi
línquere hos custódes.

Nicht selten ist das Ithyphallikon mit dem vorangehenden Verse durch ein mehrsilbiges Wort verbunden, wie

Aristoph. Ran. 884: *νῦν γὰρ ἀγὼν σοφίας ὁ μέγας χω|ρεῖ πρὸς ἔργον ἤδη.*

Die letzte Silbe des Ithyphallikon ist in der Regel eine Länge; auch die Längen der übrigen Takte werden selten aufgelöst. Beispiele von Auflösungen sind

Sophocl. Antig 800: *Θέμις ὁρᾶν τάλαινα*

Aristoph. Ran. 1490: *διὰ τὸ σύνετος εἶναι*

Plaut. Epid. 4, 1, 19: hunc congrediar astu.

Die trochäische Tripodie erscheint auch öfters in katalektischer Form, wie

Eurip. Iph. Aul. 256: *τοῖς δὲ Κάδμος ἦν χρύσεον δράκοντ' ἔχων.*

Aristoph. Lysistr. 1307: *τᾷ σιῶν χοροὶ μέλοντι καὶ ποδῶν κτύπος.*

Plaut. Pseud. 1310: sed, Simo, ut probe | tactust Ballio u. a.

b. Der trochäische Dimeter oder die trochäische katalektische Tetrapodie (auch *μέτρον Εὐριπίδειον* gen., Hephaest. c. 5 und schlechthin *τετράμετρον*, Aristot. Rhet. 3, 8, 4) war bei den lyrischen und dramatischen Dichtern sehr beliebt. In der Regel bestanden alle Takte aus reinen Trochäen. Erst die griechischen Komiker gebrauchten an vierter Stelle eine syllaba anceps, und die römischen Dichter liessen sowol an den geraden als an den ungeraden Stellen den Spondeus und Daktylus zu, wie

Plaut. Pseud. 211: dýnamin domi habent máxumam:
sí mihi non iam huc cúlleis
óleum deportátum erit.

Dieses Kolon eignete sich durch seinen raschen Rhythmus für die leichte Bewegung des Tanzes; daher Pratinas dasselbe in

seinem berühmten Hyporchem (*Τίς ὁ θόρυβος ὅδε*; etc., p. 1218 B.) anwendet:

. . . . . *ὁ δ' αὐλός*
ὕστερον χορευέτω· | καὶ γὰρ ἐσθ' ὑπηρέτας,

und die Grammatiker dasselbe auch *ῥυθμὸς χοριακός*, 'den Tanzrhythmus' nennen (Philoxenus bei Atilius p. 302 K. und Victorin. 4, 2, 53).

Die Lyriker haben die Zahl von 7 Silben in diesem Verse festgehalten (Philoxen. a. a. O. nennt ihn deswegen choriacon heptasyllabon); vgl. den vorstehenden Vers der Pratinas und Hor. Carm. 2, 18:

non ebur, neque aureum . .
non trabes Hymettiae . .
Africâ, neque Attali etc.

Die Tragiker aber lösten zuweilen einzelne Längen in Kürzen auf, wie

Aeschyl. Eum. 498: *πάθεα προσμένει τοκεῦ|σιν μεταῦθις ἐν χρόνῳ*
Eurip. Phoen. 638 ff.: *Κάδμος ἔμολε τάνδε γᾶν*
Τύριος, ᾧ τετρασκελὴς etc.

c. Der trochäische katalektische Tetrameter, bereits von Archilochus angewandt (daher metrum Archilochium gen., Victorin 2, 5, 8; 3, 14, 4 u. a), besteht aus der Verbindung eines trochäischen akatalektischen Dimeters mit einem katalektischen:

⏑ – ⏑ – || ⏑ – ⏑ – ⏑ – ||

Solon fragm. 33 (p. 433 B.): *ἐσθλὰ γὰρ θεοῖ διδόντος | αὐτὸς οὐκ ἐδέξατο*
„ „ 34 (p. 434 B.): *λοξὸν ὀφθαλμοῖς ὁρῶσιν | πάντες ὥστε δήϊοι*

Die lyrischen Dichter pflegen diesen Vers aus reinen Trochäen zu bilden; die Dramatiker aber wenden häufig, um denselben einen ruhigern Takt zu geben, an den geraden Stellen den Spondeus an; daher sind trochäische Tetrameter selbst mit drei Spondeen nicht selten; so z. B.

Aristoph. Nub. 607 ff.: *ἡνίχ' ἡμεῖς δεῦρ' ἀφορμᾶσθαι παρ-*
εσκευάσμεθα
ἡ Σελήνη συντυχοῦσ' ἡμῖν ἐπέστειλεν
φράσαι.

Eine Auflösung der Länge des vorletzten Fusses wurde in diesem Verse möglichst vermieden, um den trochäischen Rhythmus gegen den Versschluss hin rein zu erhalten. Ausnahmen traten nur hin und wieder bei Eigennamen und bei mehrsilbigen Schlusswörtern ein, wie

Aristoph. Nub. 581: *εἶτα τὸν θεοῖσιν ἐχθρὰν βυρσοδέψην Παφλαγόνα*

„ Av. 281: *ἀλλὰ χοὗτος ἕτερος; Επ. ἀλλ' οὗτος μέν ἐστι Φιλοκλέους.*

„ „ 276: *τίς τοτ' ἔσθ' ὁ μουσόμαντις ἄτοπος ὄρνις ὀριβάτης;*

„ Vesp. 461: *ἀλλὰ μὰ Δί' οὐ ῥᾳδίως οὕτως ἂν αὐτοὺς διέφυγες.*

(Vgl. Rumpel, der trochäische Tetrameter bei den griech. Lyrikern und Dramatikern im Philol. Bd. 28 S. 425 ff.).

Die römischen Komiker haben, mit alleiniger Ausnahme der vorletzten Stelle, überall eine syllaba anceps für zulässig gehalten und sich selbst den stellvertretenden Daktylus erlaubt; nur am Schlusse des ersten Kolon durfte derselbe nicht stehen.

Die Cäsur des Tetrameters befindet sich am natürlichsten nach dem 4. Fusse:

⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ –,

und die griechischen Lyriker und Tragiker haben diese fast immer streng bewahrt. Dagegen haben die Komiker diese Hauptcäsur häufig vernachlässigt, und dafür eine Cäsur nach der *θέσις* des vierten Fusses angewandt, wie

Aristoph. Nub. 620: *κᾆθ' ὅταν θύειν δέῃ, | στρεβλοῦτε καὶ δικάζετε*

Ter. Phorm. 862: póne adprendit pállio, | resupínat, respició, rogo;

und selbst diese Cäsur wurde häufig vernachlässigt; wie

Aristoph. Nub. 580: *μηδενὶ ξὺν νῷ, τότ' ἢ βροντῶμεν ἢ ψακάζομεν*

„ „ 609: *πρῶτα μὲν χαίρειν Ἀθηναίοισι καὶ τοῖς ξυμμάχοις*

„ Pax. 302: *ὦ Πανέλληνες βοηθήσωμεν, εἴπερ πώποτε.*

Plaut. Trin. 1145: neú qui rem ipsam pósset intellégere, thensaurúm tuom

„ „ 604: quoí homini despóndit? Lysitelelí, Philtonis filio.

Den Hiatus in der Cäsur haben die griechischen Dichter vermieden; Plautus dagegen hat denselben sehr häufig zugelassen, wie aus zahlreichen Beispielen (aus denen er nur durch gewaltsame Emendation entfernt werden könnte) ersichtlich ist. Vgl. Christ's Metrik S. 32 3 und die daselbst citirten Autoren.

2. Der Iambus, ἴαμβος.

Der Iambus ist der umgekehrte Trochäus, also: ⏑ –. Derselbe wurde, nach der Angabe des Pollux (4, 65; vgl. Bergk Poët. lyr. p. 812), zuerst von Terpander in einem kitharodischen Nomos angewandt und kam frühzeitig durch seinen hüpfenden Rhythmus bei den heiteren Demeter- und Bakchosfesten in Gebrauch, worauf er in die Spottpoesie des Archilochus gelangte. Ueber den Ursprung des Namens ἴαμβος s. im Vorst. S. 185.

Iambische Reihen gleichen trochäischen mit vorangehender Anakrusis, daher können in denselben die ungeraden Takte (1. 3. 5) sowol reine Iamben als Spondeen enthalten; auch werden in den iambischen Reihen wie in den trochäischen je zwei Takte rhythmisch (als Dipodie) verbunden, also:

⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ ·····

Die älteren römischen Dichter haben die Anwendung des Spondeus auch auf die geraden Stellen, mit alleiniger Ausnahme des letzten Taktes, ausgedehnt.

Der iambische Rhythmus nähert sich am meisten der Umgangssprache, daher wurde derselbe die herrschende Form für den Dialog des griechischen und römischen Dramas. Vgl. Aristot. Rhetor. 3, 1, 9: *ὥσπερ (οἱ τὰς τραγῳδίας ποιοῦντες) ἐκ τῶν τετραμέτρων εἰς τὸ ἰαμβεῖον μετέβησαν, διὰ τὸ τῷ λόγῳ τοῦτο τῶν μέτρων ὁμοιότατον εἶναι τῶν ἄλλων.* Ib. 3, 8, 4: *ὁ δὲ ἴαμβος αὐτή ἐστιν ἡ λέξις τῶν πολλῶν· διὸ μάλιστα πάντων τῶν μέτρων ἰαμβεῖα φθέγγονται λέγοντες·* Id. Poët. 4, 14: *μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν· σημεῖον δὲ τούτου, πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους* (s. oben S. 64). Cic. orat. 57, 191: Sequitur ergo, ut qui maxime cadant in orationem aptam numeri videndum sit; sunt enim qui iambicum putent, quod sit orationi simillimus; qua de causa fieri, ut is potissimum propter similitudinem veritatis adhibeatur in fabulis, cum ille dactylicus numerus hexametrorum magniloquentiae sit accommodatior. Hor. A. P. 79 ff.:

Archilochum proprio rabies armavit iambo:
hunc socci cepere pedem grandesque cothurni,
alternis aptum sermonibus et populares
vincentem strepitus et natum rebus agendis. —

Die am häufigsten angewandten iambischen Versarten sind **a.** der iambische Trimeter und **b.** der iambische Tetrameter.

a. Der iambische Trimeter, bei den Römern senarius versus gen., nächst dem daktylischen Hexameter die bei den Alten verbreitetste Versart, aus drei iambischen Metren oder aus drei trochäischen Dipodien mit vorangehender Anakrusis bestehend:

⏓ | –́ ⏑ – ⏓ | –́ ⏑ – ⏓ | –́ ⏑ –.

Iambische Trimeter mit lauter reinen Iamben sind äusserst selten. Nach Rumpel's sorgfältiger Zählung (im Philol. Bd. 25 S. 471 ff. u. Bd. 28 S. 601) findet sich bei den Iambographen unter 9 Trimetern 1 aus lauter reinen Iamben bestehender; in der dramatischen Dichtung ist das Verhältniss bei Aeschylus wie 14 zu 1, bei Sophokles wie 17 zu 1, bei Euripides wie $22^1/_2$ zu 1, bei Aristophanes wie 68 zu 1. 'Wenn auf solche Weise die reinen Trimeter gerade bei Aristophanes am seltensten sind, so liegt der Grund davon nicht etwa in einer Vorliebe der Komiker für den schweren spondeïschen Gang des Verses, sondern in der fast schrankenlosen Freiheit, mit der dieselben die Längen der Hebung aufzulösen und an die Stelle des Iambus den kyklischen Anapäst zu setzen pflegten' (Christ. Metr. S. 336).

Westphal Metr. II. S. 478 ff.: Der iambische Trimeter ist von allen iambischen und trochäischen Reihen die ausgedehnteste und hat deshalb vor allen übrigen, die schneller und leichter vorübereilen, einen würdevollen und gemessenen Gang voraus. Es ist nicht die Länge des Verses oder der Periode, die dem Trimeter eine grössere Gravität verleiht, denn als Perioden betrachtet sind die Tetrameter und Hypermetra viel ausgedehnter, sondern lediglich der Umfang der Reihen: im Trimeter nämlich sind sechs Takte zu einer rhythmischen Einheit verbunden, während sich in den Tetrametern und Hypermetern nur vier oder zwei Takte zu einer Reihe vereinen. Diesem Charakter entsprechend dient er den Iambographen als Mass des herben, verwundenden Spottes, während sich in ihren Tetrametern ein leichterer Ton des spielenden Scherzes ausspricht; er ist ihnen gleichsam eine gewaltige Waffe gegen den Feind, deren Furchtbarkeit sich in den Erzählungen von den Töchtern des Lykambes und von Orodoikides ausspricht. Als Organ der skoptischen Poesie wurde der Trimeter das vorwiegende Metrum der Komiker; schon in den ersten Anfängen der dorisch-sicilischen Komödie, den Dichtungen des alten Aristoxenus von Selinus, wurde er gebraucht (nach Epicharm. ap. Hephaest. p. 26: *οἱ τοὺς ἰάμ-*

βους κατὰ ἀρχαῖον τρόπον ὃς πρῶτος εἰσηγήσαθ' Ὡριστόξενος), und erlangte bald über die übrigen komischen Masse, den anapästischen und trochäischen Tetrameter, ein völliges Uebergewicht: während Epicharm noch den trochäischen Tetrameter vorwalten lässt und sogar ganze Komödien in Anapästen hält, ist der Trimeter in der attischen Komödie das ausschliessliche Normalmass des komischen Dialogs geworden, indem die übrigen Metra auf besonders significante Stellen beschränkt werden. Ein ferneres weiteres Gebiet eröffnete sich dem Trimeter in der attischen Tragödie und dem damit verbundenen Satyrdrama, da der schwungvolle Ernst des Rhythmus auch für den tragischen Dialog ein angemessener Träger war. Auch hier sehen wir ihn Anfangs, wie noch in den Persern, dem trochäischen Tetrameter im Gebrauche coordinirt, wofür Aristoteles den richtigen Grund in dem bewegteren Charakter findet, welcher der ältesten Tragödie, die sich noch nicht von dem Wechsel der dionysischen Fest-Stimmungen losgerungen, eigenthümlich war. (Aristot. Poet. 4, 14: ἔτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὀψὲ ἀπεσεμνύνθη. τὸ δὲ μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο· τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν, λέξεως δὲ γενομένης αὐτὴ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὗρε, μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν etc., s. ob. S. 64. Aristot. Rhetor. 3, 8, 4: τῶν δὲ ῥυθμῶν ὁ μὲν ἡρῷος σεμνὸς καὶ οὐ λεκτικὸς καὶ ἁρμονίας δεόμενος, ὁ δὲ ἴαμβος αὐτὴ ἐστιν ἡ λέξις ἡ τῶν πολλῶν etc., s. ob. im Texte.) Es ist natürlich, dass sich die Bildung des Trimeters nach den verschiedenen poetischen Gattungen, denen er als Rhythmus dient, in mannigfacher Weise nüancirt, und so unterschieden bereits die alten Metriker einen iambographischen, tragischen, komischen und satyrdramatischen Trimeter. (Schol. ad Hephaest. p. 152 W.: τοῦ δὲ ἰαμβικοῦ μέτρου χαρακτῆρές εἰσι τέσσαρες, τραγικός, κωμικός, σατυρικὸς καί οὕτω πως ἰδίως λεγόμενος ἰαμβικὸς etc. Mar. Victor. 109: Trimetri igitur iambici acatalecti genera sunt quatuor.. quorum prius tragicum, dehinc comicum, et iambicum, post satyricum habebitur. Et tragicum quidem, cuius in versu erunt dextri spondei, sinistri iambi, id est disparibus pares subditi. Comicum autem, quod anapaestum et tribrachyn praedictis admittet. Iambicum, quod ex omnibus iambis nullo admixto subsistit, quo iambographi maxime gaudent. Superest satyricum, quod inter tragicum et comicum stylum medium est.) Doch beziehen sich die Unterschiede keineswegs auf die gesammte metrische Bildung, sondern treten nur in einzelnen Punkten, wie in der Auflösung, der Einmischung kyklischer Takte u. a. hervor. Der dialogische Vortrag (ψιλὴ λέξις) war bereits durch Archilochus angebahnt, der, wie Plutarch berichtet, den Trimeter nicht durchgängig melisch, sondern abwechselnd melodramatisch vortrug, indem er die Verse zur Begleitung der Kithara declamirte. Dies ist die sogenannte παρακαταλογή, deren Erfindung Plutarch (de mus. 28) nach alten Quellen dem Archilochus zuschreibt und die er mit den Worten beschreibt: ἔτι δὲ τῶν ἰαμβείων τὸ τὰ μὲν λέγεσθαι παρὰ τὴν κροῦσιν*), τὰ δ' ᾄδεσθαι Ἀρχίλοχόν φασι καταδεῖξαι εἰθ' οὕτω χρήσασθαι τοὺς

*) Vgl. Plut. ib.: Ἀρχίλοχος τὴν τῶν τριμέτρων ῥυθμοποιίαν προσεξεῦρε .. καὶ τὴν παρακαταλογὴν καὶ τὴν περὶ ταῦτα κροῦσιν. Aristot. probl. 19, 6:

τραγικοὺς ποιητάς. Aus dieser Stelle geht zugleich hervor, dass die dialogischen Iamben der Tragödie wenigstens theilweise melodramatisch vorgetragen wurden, was auch durch Lucian (de saltat. 27) bezeugt wird. Dem Charakter der Komödie hingegen sagte für den Dialog nur die ψιλὴ λέξις zu. Die dionysische Ithyphallenpoesie, in der wir die eigentliche Geburtstätte des Trimeters zu suchen haben, und aus der Archilochus diesen Vers entlehnte, als er ihn aus dem Volksgesange zuerst in die Literatur einführte, scheint fortwährend nur den eigentlich melischen Vortrag gekannt zu haben, wie aus einem von Semus bei Athen. 14, 6226 mitgetheilten Fragmente (Bergk p. 1029) hervorgeht:

Σοί, Βάκχε, τάνδε μοῦσαν ἀγλαΐζομεν
ἁπλοῦν ῥυθμὸν χέοντες αἰόλῳ μέλει etc.

Der iambische Trimeter bestand aus drei Metren (Dipodien), von denen jedes beim Taktiren durch einen Ictus (percussio) bezeichnet wurde, nach der Angabe der Grammatiker: iugatis per dipodiam binis pedibus ter feritur (vgl. Victorin. 3, 11, 2; 3, 12, 1; Terentian. 2193; Diomed. p. 504 K.). Der Ictus traf den ersten zu einem Metrum verbundenen Fuss:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – .

Erst in der römischen Kaiserzeit (etwa seit Nero) wurde der zweite, vierte und sechste Fuss mit dem Ictus gelesen (vgl. Iuba b. Prisc. de metris Terentii p. 420 K.; Terentian. 2249 ff.; Fortunatian. p. 286 K.).

Während im Hexameter die den Ictus tragende Länge niemals aufgelöst wurde, fanden im iambischen Trimeter schon bei Archilochus Auflösungen der Länge, und zwar nicht blos in Eigennamen, sondern auch in anderen Wörtern statt, doch waren diese Auflösungen auf wenige Fälle nnd auf die ersten Silben des Wortes beschränkt. Unter den Dramatikern hielt sich auch Aeschylus noch in den engen Grenzen der alten Kunst, Sophokles bewegte sich, namentlich in der jüngern Tragödie Philoktet, schon viel freier, noch mehr aber Euripides in seinen jüngeren Tragödien etwa seit Ol. 89. (Vgl. die sorgfältigen Zählungen und die dadurch gewonnenen Resultate bei Enger im Rhein. Mus. Bd. 11

διὰ τί ἡ παρακαταλογὴ ἐν ταῖς ᾠδαῖς τραγικόν; ἢ διὰ τὴν ἀνωμαλίαν· παθητικὸν γὰρ ἀνωμαλὲς καὶ ἐν μεγέθει τύχης ἢ λύπης. τὸ δὲ ὁμαλὲς ἔλαττον γοῶδες. Auch in den Dithyramb hatte sich die melodramatische Parakataloge seit Krepos eingefunden und eben hierauf bezieht sich der Ausdruck ἐν ᾠδαῖς. — Die Anwendung der Parakataloge in melischen Dichtungen wie im Dithyramb machte einen tragischen Eindruck, sie erinnerte an die Tragödie, in deren Dialoge sie häufig vorkam.

S. 444 ff.; Rumpel im Philol. Bd. 24, 25 u. 28; C. Fr. Müller in der Monographie: De pedibus solutis in dialogorum senariis Aeschyli Sophoclis Euripidis; vgl. auch die Zusammenstellung in Christ's Metrik S. 341 ff.)

Obgleich der Anapäst nicht zum iambischen Rhythmengeschlechte gehört (s. ob. S. 172 ff.), so konnte doch in einzelnen Fällen auch ein rasch gesprochener (irrationaler oder kyklischer) Anapäst seinem Zeitumfange nach für einen iambischen Fuss im iambischen Trimeter eintreten. Bei dem Tragiker war ein solcher Anapäst nur im ersten rasch und belebt einsetzenden Takte zulässig, besonders wenn das erste Wort des Verses drei und mehr Silben zählt. So schon bei Aeschylus, vgl.

Aeschyl. Prom. 89: *ποταμῶν δὲ πηγαὶ ποντίων τε κυμάτων*
„ „ 6: *ἀδαμαντίνων δεσμῶν ἐν ἀρρήκτοις πέδαις*
„ „ 64: *ἀδαμαντίνου νῦν σφηνὸς αὐθάδη γνάθον*
„ „ 353: *ἑκατογκάρανον πρὸς βίαν χειρούμενον*
„ „ 366: *κορυφαῖς δ' ἐν ἄκραις ἥμενος μυδροκτυπεῖ.*

So das. bei den Versanfängen 368: *ποταμοί* — 722: *κορυφάς* — 796: *μονόδοντες* — 811: *καταβασμόν* — 849: *ἐπαφῶν* — 994: *χθονίοις.*

Sophokles und Euripides bilden zuweilen an den Versanfängen Anapäste auch aus zwei zusammengehörenden Wörtern:

Sophocl. Philoct. 795: *τὸν ἴσον χρόνον τρέφοιτε τήνδε τὴν νόσον*
Eurip. Bacch. 334: *παρὰ σοὶ λεγέσθω· καὶ καταψεύδου καλῶς,*

und so in den Versanfängen Bacch. 502 u. Iph. Aul. 646: *παρ' ἐμοί* — ib. 1199: *ἐν ἴσῳ* — Helen. 1234: *ἐπὶ τῷ* u. a. In den übrigen Füssen (mit völligem Ausschluss des letzten) erscheint der Anapäst nur bei Eigennamen:

Aeschyl. Sept. 569: *ἀλκὴν τ' ἄριστον μάντιν, Ἀμφιάρεω βίαν.*

So Sophocles bei *Ἀντιγόνη* (Antig. 11; Oed. Col. 1; 311; 507; 1415) — *Ἱππομέδων* (Oed. Col. 1317; 1320) — *Τειρεσίαν* (Oed. R. 285; 300; Antig. 991; 1045). Euripides wendet den Anapäst auch bei solchen Eigennamen an, welche eine solche Messung nicht nothwendig machten, wie *Σαλαμίς* (Helen. 88) — *Οἰνόμαον* (Iph. Taur. 825). — Den umfassendsten Gebrauch vom Anapäst erlaubten sich die Komiker, bei welchen dieser Fuss sich durchschnittlich in

jedem zweiten Trimeter findet; ja es sind selbst mehrere Anapäste in Einem Verse, wie

Aristoph. Nub. 24: *εἶθ' ἐξεκόπην πρότερον τὸν ὀφθαλμὸν λίθῳ*
Plaut. Trin. 759: potin' ést ab amico alicúnde exorari? —

Eine Cäsur im gewöhnlichen Sinne, d. i. eine Theilung des Verses in zwei Kola, besass der iambische Trimeter nicht, da er rhythmisch aus drei Metra bestand, welche auch ein einziges Kolon (*περίοδος μονόκωλος*) bilden konnten. So hat Aristophanes bekanntlich, wenn auch nur scherzweise, Trimeter ganz ohne Einschnitt gebildet, wie

Aristoph. Vesp. 220: *ἀρχαιομελισιδωνοφρυνιχήρατα*
('Altfränkisch-Sidoner-Phrynichos-Lieblingsarien')
„ Lysistr. 457 ff.: *ὦ σπερμαγοραιολεκιθολαχανοπώλιδες*
ὦ σκοροδοπανδοκευτριαρτοπώλιδες
('Ihr Bollen-Rüben-Petersilien-Butter-Fraun!
('Ihr Käse-Kneipen-Salz- und Kümmel-Semmel-Fraun!')
„ Vesp. 1357; *κἄλλως κυμινοπριστοκαρδαμόγλυφον*
('und obenein-haarspalte-hühnchenpflückerisch')
„ Pax 831: *τὰς ἐνδιαεριαιθερινηχέτους τινάς*
('So Aethergewölkesschwimmenflammensurium').

Auch sind häufig Trimeter durch Einschnitte in die ursprünglichen drei Metra zerlegt, wie

Aristoph. Acharn. 199: *ταύτας δέχομαι, καὶ σπένδομαι, κἀκπίομαι*
„ Av. 175: *βλέψον κάτω. Επ. καὶ δὴ βλέπω. Πει. βλέπε νῦν ἄνω*
„ Equit. 218: *φωνὴ μιαρά, γέγονας κακῶς, ἀγόραιος εἶ*
„ Ran. 184: *χαῖρ' ὦ Χάρων, χαῖρ' ὦ Χάρων, χαῖρ' ὦ Χάρων*
„ „ 608: *ὁ Διτύλας χὠ Σκεβλύας χὠ Παρδόκας*
„ „ 1203: *καὶ κωδάριον καὶ ληκύθιον καὶ θυλάκιον* u. v. a.

Es fand aber auch schon seit Archilochus eine Zweitheilung des iambischen Trimeters auf die Weise statt, dass die beiden letzten Metra vereint dem ersten Metrum entgegengesetzt wurden, wodurch die caesura penthemimeres oder semiquinaria entstand:

Archiloch. 23 (p. 689 B.): *ψυχὰν ἔχοντες | κυμάτων ἐν ἀγκάλαις.*

Dem Beispiele des Archilochus folgte besonders Horaz, der in der 17. Epode (Iam iam efficaci do manus scientiae etc.) unter 81 Versen nur dreimal jene Çäsur vernachlässigte. Die griechischen Dramatiker dagegen haben diese Cäsur mit weniger Strenge angewandt; nach Preuss (de senarii graeci caesuris) haben in Aeschylus' Persern unter 395 Trimetern nur 275, in Sophokles' Antigone unter 898 nur 529, in Aristophanes' Wolken unter 670 nur 489 Trimeter die caesura penthemimeres. Häufiger findet dieselbe sich bei den römischen Dramatikern, z. B. in Plautus' Trinummus fehlt unter 550 Trimetern nur bei 66 diese Cäsur.

Ausser dieser caesura semiquinaria nehmen die alten Metriker (Aristid. de mus. p. 53 M.; Hephaest. p. 148 W.) noch eine caesura semiseptinaria an, also:

⏓ –́ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ | – ⏓ –́ ⏑ –

Aeschyl. Agam. 1295: *ὦ πολλὰ μὲν τάλαινα, | πολλὰ δ' αὖ σοφή*
Archil. 29, 3 (p. 691 B.): *ὤμους κατεσκίαζε | καὶ μετάφρενα*
„ 33 (p. 692 B.): *κατ' οἶκον ἐστρωφᾶτο | δυσμενὴς βάβαξ.*

Nach Preuss (a. a. O.) stehen in den Persern neben 275 Versen mit der Penthemimeres 120 mit der Hephthemimeres; ähnlich ist das Verhältniss bei Sophokles; erst bei Euripides und den römischen Dramatikern ist die Letztere vorherrschend. —

Wie der im Bisherigen behandelte iambische Trimeter im Dialog des Drama's die herrschende Versart war, so wurde im lyrischen Theile desselben gleichfalls ein sechsfüssiger iambischer Vers angewandt, welcher zum Unterschiede von jenem die lyrische Hexapodie hiess und sich durch zahlreichere Auflösungen und durch eine verschiedene Gliederung auszeichnete. So gebrauchte selbst Aeschylus in der lyrischen Hexapodie öfters in drei Füssen hintereinander Auflösungen der Länge, wie

Aeschyl. Prom. 181: *ἐμὰς δὲ φρένας ἐρέθισε διάτορος φόβος*
„ Suppl. 111: *τοιαῦτα πάθεα μέλεα θρεομένα δ' ἐγώ*

Eurip. Orest. 986: ὃς ἔτεκεν ἔτεκε γενέτορας ἐμέθεν δόμων
Pind. Ol. 1, 8: ὅθεν ὁ πολύφατος ὕμνος ἀμφιβάλλεται.

In der Gliederung fehlt der lyrischen Hexapodie die Theilung in drei Metra, welche den iambischen Trimeter kennzeichnet. Die grössere Zahl der ersteren können als ein einziges Kolon betrachtet werden, wie die eben angegebenen Verse. Andere theilen sich in zwei gleiche Kola:

⏑ ˊ⏑ – ⏑ – | ⏑ ˊ⏑ – ⏑ –

Anacr. 93: ὦ ᾽ρανὲ δὴ λίην|, πολλοῖσι γὰρ μέλεις
Eurip. Troad. 1305: γεραιά τ᾽ εἰς πέδον | τιθεῖσα μέλεα
„ Bacch. 992: ἴτω δίκα φανερός|, ἴτω ξιφηφόρος u. a.

b. Der iambische katalektische Tetrameter entsteht aus der Verbindung eines akatalektischen und katalektischen iambischen Dimeters, in der Regel mit der Cäsur nach dem vierten Fusse, also:

⏑ ˊ⏑ – ⏑ ˊ⏑ – | ⏑ ˊ⏑ – ⏑ – ˊ⏑ ⏑

Hipponax. fragm. 56: εἴ μοι γένοιτο παρθένος | καλή τε καὶ τέρεινα
Catull. 25: Cinaede Thalle, mollior | cuniculi capillo,
vel anseris medullula|, vel imula oricilla etc.

Nicht selten trat aber auch die Cäsur nach der Senkung des fünften Fusses ein, wie bei Simonides in einem Epigramm der Anthologie (XIII, 11):

⏑ ˊ⏑ – ⏑ ˊ⏑ – – | ˊ⏑ – ⏑ – ˊ⏑ ⏑

δεινᾷ τε χειρὶ πολλὰ ῥέξας | ἔργα καὶ βίαια

Da die beiden Kola bei den Griechen sich eng zu Einem Verse verbanden, so konnte auch die schliessende Länge des ersten Kolon in zwei Kürzen aufgelöst werden, und zwar sowol wenn die Cäsur in den fünften Fuss fiel, als wenn ein Wort mit dem vierten Fusse schloss. Ein Beispiel für den erstern Fall ist

Eurip. Troad. 520: βρέμοντο χρυσεοφάλαρον, ἔνοπλον ἐν πύλαις Ἀχαιοί.

Ein Beispiel für die letztere Art

Aristoph. Nub. 1039: ἐν τοῖσι φροντισταῖσιν, ὅτι πρῶτιστος ἐπενόησα.

Ebenso erlaubten sich die Komiker im vierten Fusse so gut wie in den übrigen statt des Iambus einen kyklischen Anapäst, nicht blos bei Eigennamen, sondern auch bei anderen Wörtern:

Aristoph. Thesm. 550: *τῶν νῦν γυναικῶν Πηνελόπην, Φαίδρας δ' ἁπαξαπάσας.*

„ Ran. 932: *τὸν ξουθὸν ἱππαλεκτρυόνα ζητῶν, τίς ἐστιν ὄρνις.*

„ Thesm. 560: *οὐδ' ὡς τὸν ἄνδρα τῷ πελέκει γυνὴ κατεσπόδησεν* u. a.

Nur eine Auflösung der vorletzten Länge vermieden die griechischen Dichter; die römischen Komiker jedoch erlaubten sich dieselben, wie in

Plaut. Truc. 2, 1, 41: itást agrestis: séd fores, quidquíd futurumst, fériam. —

Der akatalektische iambische Tetrameter, bei Servius (c. 1) Anacreonteus, bei den Römern octonarius gen., setzte sich aus zwei iambischen Dimetern zusammen, und findet sich bereits bei den ältesten Lyrikern, wie

Alcaeus fr. 56 (p. 948 B.): *δέξαι με κωμάζοντα, δέξαι, λίσσομαί σε, λίσσομαι*

Alcman fr. 13 (p. 822 B.): *καὶ κῆνος ἐν σάλεσσι πολλοῖς ἥμενος μάκαρς ἀνήρ*

Anacr. fr. 86: *καὶ θάλαμος, ἐν τῷ κεῖνος οὐκ ἔγημεν, ἀλλ' ἐγήματο.*

Desgleichen bei den Dramatikern:

Aeschyl. Agam. 776: *τὰ χρυσόπαστα δ' ἐσθλὰ σὺν πίνῳ χερῶν παλιντρόποις*

Sophocl. Ant. 848: *πρὸς ἕρμα τυμβόχωστον ἔρχομαι τάφου ποταινίου*

Eurip. Helen. 1308: *κρόταλα δὲ Βρόμια διαπρύσιον ἱέντα κέλαδον ἀνεβόα.*

Sehr häufig findet sich dieser Vers bei den römischen Komikern, bei welchen hinsichtlich der Cäsur dieselben Gesetze gelten wie bei den Griechen. Am häufigsten tritt bei ihnen die Cäsur nach der Senkung des fünften Fusses ein; so bei Plautus in den Captivi IV, 4, wo sämmtliche Octonarien diese Cäsur haben:

Diéspiter te díque, Ergasile | pérdant et ventrém tuom
Parasítosque omnis ét qui posthac | cenam parasitís dabit.
Cladés calamitasque, íntemperies | módo in nostram advenít domum etc. —

Andere seltenere iambische Versarten sind:

c. Die iambische Dipodie, das kleinste iambische Kolon, unter andre Versarten (iambische Trimeter, dochmische Perioden u. dgl.) als besonderer Vers, namentlich oft als Aufruf eingereiht:

Aeschyl. Agam. 1315: *Ἀγαμέμνονός τε μοῖραν· ἀρκείτω βίος.*
ἰὼ ξένοι

So Sophocl. Electra 1232: *ἰὼ γοναί* u. dgl.

Eurip. Suppl. 1123: *φέρω φέρω,*
τάλαινα μᾶτερ, ἐκ πυρὸς πατρὸς μέλη.

Aristoph. Ach. 931: *ἔνδησον, ὦ βέλτιστε, τῷ ξένῳ καλῶς τὴν ἐμπολὴν*
οὕτως ὅπως
ἂν μὴ φέρων κατάξῃ.

Pind. Ol. 7, 3: *ἔνδον ἀμπέλου καχλάζοισαν δρόσω*
δωρήσεται

Plaut. Truc. 3, 1, 7: quaerít patrem. dico ésse in urbe, intérrogo quid ením velit.
homo cruminan síbi de collo détrahit etc.

d. Die iambische Tripodie, und zwar zunächst *α*) die akatalektische, selten, meist mit dochmischen und logaödischen Versen verbunden, wie

Eurip. Hek. 1083: *τέκτων ἐμῶν φύλαξ*
ὀλέθρων κοίταν

Aeschyl. Agam. 198: *ἐπεὶ δὲ καὶ πικροῦ*
χείματος ἄλλο μῆχαρ
βριθύτερον πρόμοισι

„ „ 211: *τί τῶνδ' ἄνευ κακῶν;*
πῶς λιπόναυς γένωμαι
ξυμμαχίας ἁμαρτών;

β) Häufiger ist die katalektische iambische Tripodie, entweder zwischen grösseren Versen oder als Epodikon grösserer Perioden, in doppelter Form, nämlich

⏓ ⏑ ⏓ ⏑ – ⏓ und ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓

Aristoph. Nub. 700 ff.: *φρόντιζε δὴ καὶ διάθρει, πάντα τρόπον τε σαυτὸν*
στρόβει πυκνώσας·
ταχὺς δ', ὅταν εἰς ἄπορον πέσῃς,
ἐπ' ἄλλο πήδα

„ Ach. 43: *πάριτ' εἰς τὸ πρόσθεν,*
πάριθ', ὡς ἂν ἐντὸς ἦτε τοῦ καθάρματος.

e. Die iambische Tetrapodie (der iambische Dimeter) zu Einem Kolon verbunden, häufig angewandt, bei den Tragikern fast durchgängig mit reinen Iamben, bei den Komikern mit Anapästen statt der Jamben:

Aeschyl. Agam. 120: *βλαβέντα λοισθίων δρόμων*
„ „ 413: *ᾅστους ἀφημένων ἰδεῖν.*
Aristoph. Ran. 984: *τίς τὴν κεφαλὴν ἀπεδήδοκεν.*

Bei griechischen Dramatikern, namentlich bei den Komikern, ist dieser Vers sehr häufig das Glied eines rhythmischen Systems, in welchem Falle auch die letzte Länge desselben aufgelöst werden kann. Solche Systeme schliessen mit einem katalektischen Dimeter, wie

Aristoph. Ran. 384 ff.: *Δήμητερ, ἁγνῶν ὀργίων*
ἄνασσα, συμπαραστάτει,
καὶ σῶζε τὸν σαυτῆς χορόν
καὶ μ' ἀσφαλῶς πανήμερον
παῖσαί τε καὶ χορεῦσαι etc.

Beispiele von Auflösungen der letzten Länge sind

Aristoph. Equ. 931: *γνώμην ἐρεῖν μέλλοντα περὶ*
„ Ran. 979: *ποῦ μοι τοδί; τίς τοῦτ' ἔλαβε*
„ Nub. 1386: *βοῶντα καὶ κεκραγόθ' ὅτι*
„ „ 1388 ff.: *ἔξω 'ξενεγκεῖν, ὦ μιαρέ,*
θύραζέ μ' ἀλλὰ πνιγόμενος.
„ Thesm. 970: *μέλπουσα καὶ τὴν τοξοφόρον* u. v. a.

f. Die iambische Pentapodie, sowol akatalektisch als katalektisch.

α) Akatalektisch mit lauter reinen Iamben erscheinen mehrfach bei Dramatikern und Pindar.

Aeschyl. Agam. 408: *ἄτλητα τλᾶσα· πολλὰ δ' ἔστενον*
„ „ 425: *βέβακεν ὄψις οὐ μεθύστερον*
Eurip. Phoen. 1715: *σύ μοι ποδαγὸς ἀθλία γενοῦ*
Pind. Ol. 13, 4: *τὰν ὀλβίαν Κόρινθον, Ἰσθμίου,*

β) Katalektisch, bei Victorin. (2, 4, 21) Alcaicon gen. (weil sie das dritte Kolon der bekannten alcäischen Strophe bildet), hat bei den Dramatikern stets die Form der reinen Pentapodie:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏒

Aeschyl. Agam. 368: *πάρεστι τοῦτό γ' ἐξιχνεῦσαι*
„ „ 386: *προβουλόπαις ἄφερτος ἄτας*
Soph. Ant. 337: *θεῶν τε τὰν ὑπερτάταν, Γᾶν.*

Bei Pindar mit Anapäst im ersten Fusse:

⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏒

Pind. Ol. 4, 10: *Χαρίτων ἕκατι τόνδε κῶμον*
„ „ 9 ep. 2: *μαλεραῖς ἐπιφλέγων ἀοιδαῖς.*

Bei Alcäus und Horaz erscheint die katalektische Pentapodie stets in zwei Metra gegliedert:

⏒ ˊ ⏑ – ⏒ ˊ ⏑ – ⏒

Alcaeus fr. 18, 3 (p. 936 B.): *τὸ δ' ἔνθεν· ἄμμες δ' ἂν τὸ μέσσον*
„ „ 18, 7 (ib.): *λαῖφος δὲ πᾶν ζάδηλον ἴδη*
„ „ 19, 3 (p. 937 B.): *ἄντλην, ἐπεί κε νᾶος ἐμβᾷ*
„ „ 34, 5 (p. 941 B.): *μέλιχρον, αὐτὰρ ἀμφὶ κόρσᾳ* u. a.
Hor. Carm. 1, 9, 3: silvae laborantes geluque
„ „ 1, 9, 7: deprome quadrimum Sabina
„ „ 1, 9, 15: appone, nec dulces amores etc.

g. Der hinkende iambische Trimeter, *τρίμετρος σκάζων*, senarius claudus, auch *χωλίαμβος*, chôliambus ('hinkender Iambus'), oder nach seinem Erfinder versus Hipponacteus (Plotius 4, 11), und von seiner Aehnlichkeit mit dem gewöhnlichen iambischen Trimeter mimiambus (Gell. 20, 9; Plin. ep. 6, 21) genannt, enthält durch scheinbare Umbiegung des letzten Fusses zwei *θέσεις* nebeneinander; er hat also die Form:

⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏑ – – ⏒

Hippon. fr. 30, a (p. 760 B.): *ὦ Ζεῦ πάτερ, θεῶν Ὀλυμπίων*
πάλμυ

Hippon. fr. 48 (p. 766 B.): *εἰς ἄκρον ἕλκων, ὥσπερ ἀλλᾶντα ψύχων*

„ „ 28 ff. (p. 760 B.): *δύ' ἡμέραι γυναικός εἰσιν ἥδισται, ὅταν γαμῇ τις κἀκφέρῃ τεθνηκυῖαν.*

Babrius fab. 3, 1: *φρύνου γέννημα συνεπάτησε βοῦς πίνων*

Martial. 10, 30, 29: dominis parantur ista, serviunt vobis

Petron. satyr. 5, 1 ff.: artis severae si quis ambit effectus
mentemque magnis applicat, prius mores
frugalitatis lege poliat exacta etc.

Christ, Metrik S. 384 ff.: Der hinkende Trimeter wurde von den Iambographen Hipponax oder Ananius (s. Hephaest. c. 5) erfunden; bei der Harmonie zwischen Form und Inhalt, die uns auf allen Gebieten des Geisteslebens entgegentritt, muss also auch der Rhythmus unsres Verses etwas gehabt haben, was zum Charakter des Spottgedichtes passte. Das war aber offenbar das Abnorme, das in dem Zusammenstoss der Thesen am Schlusse des Verses lag; denn lächerlich kommt ja auch uns die Bewegung eines Menschen vor, der statt in regelmässigem Schritte fortzuschreiten, plötzlich den Fuss einknickt. Uebrigens tritt diese abnorme Umknickung des Rhythmus, auf die der Fabeldichter Babrius 13, 3

τοῦτον πελαργὸς ἱκέτευε χωλεύων

hübsch angespielt hat, stärker und befremdender bei der Recitation als beim Gesang hervor, weshalb sich ähnliche Versausgänge in der Lyrik an Stellen finden, wo nicht im entferntesten an einen komischen Effect gedacht werden kann. In der alexandrinischen Epoche lehnte sich Herodes in seinen Mimiamben an Hipponax und die alten Iambographen an; aber auch Aeschrion, Callimachus, Apollonius dichteten in Choliamben populäre Gedichte erzählend-parānetischen Inhalts. Von Alexandrien ward durch Matius und Varro der hinkende Trimeter nach Rom verpflanzt. Auch in den Choliamben des Fabeldichters Babrius haben wir nicht das Mass des Spottgedichtes, sondern der belehrenden Erzählung zu erblicken. Wenn der hinkende Iambus solche Verbreitung in der populären Poesie fand, so hängt dieses wol mit der Mittelstellung zusammen, die der Choliamb zwischen der strengen Regelmässigkeit der geraden Verse und der Ungebundenheit der prosaischen Rede einnimmt, dann aber auch mit dem Wohlklang des bacchischen Versausganges. Denn auch in der Prosa war der Periodenschluss – – ⏑ sehr beliebt, und in der byzantinischen Poesie schliesst der iambische Trimeter regelmässig mit einem Wort, dessen vorletzte Silbe den Accent hat. Die Komödie verschmähte unsern Rhythmus, so sehr sie auch sonst die rhythmischen Formen der Iambographen liebte und nachbildete; nur zwei hinkende Trimeter führt Heliodor bei Priscian de metris Terentii p. 427 K. aus Eupolis an:

ἀνόσια πάσχω ταῦτα ναὶ μὰ τὰς νύμφας
πολλοῦ μὲν οὖν δίκαια ναὶ μὰ τὰς κράμβας·

an welcher Stelle der attische Komiker einen Vers des Iambographen Ananius fr. 40

ἐγὼ φιλέω μάλιστα ναὶ μὰ τὴν κράμβην

parodirt. Ein dritter lyrischer Choliamb steht in der Lysistrate V. 1302.

---

3. Der saturnische Vers, versus Saturnius od. Faunius (Mar. Victorin. p. 2586 P.: versus cui prisca apud Latinos aetas tamquam Italo et indigenae Saturnio sive Faunio nomen dedit. Atilius p. 293 K.: Saturnio metro primum in Italia usi; dictum autem a Saturnia, urbe vetustissima Italiae. Varr. L. L. 7, 36: Fauni dei Latinorum, ita ut Faunus et Fauna sit; hos versibus, quos vocant Saturnios, in silvestribus locis traditum est solitos fari futura. Hor. ep. 2, 1, 157: sic horridus ille defluxit numerus Saturnius), bekanntlich die in den ältesten römischen Dichtungen angewandte italische Versart (s. Abth. II. S. 278 ff.), bestehend aus drei aufsteigenden (iambischen) und drei abfallenden (trochäischen) Takten (tripudia), nach dem Grundschema:

⏑ ⏓ ⏑ – ⏑ ⏓ ≍ | ⏓ ⏑ – ⏑ ⏓ ≍

malum dabunt Metelli | Naevio poetae.

Im Bau dieses Verses gestatteten sich die Dichter die grössten metrischen Freiheiten, wie Auflösung der Längen, Längung der Kürzen (besonders unter dem Ictus), Anwendung des Anapäst statt des Iambus, und des Creticus statt des Trochäus, Hiatus in der Cäsur, endlich Unterdrückung einer ἄρσις:

C. I. L. n. 29: Cornéliús Lucíus | Scípió Barbátus
Gnaivód patré prognátus | fórtis vír sapiénsque,
Quoiús fórma vírtu | teí parísuma fúit,
Consól censór aidílis | queí fuít apúd vos,
Taurásiá Cisaúna | Sámnió cépit
Subigít omné Loucánam | ópsidésque abdóucit.

Epigr. Naev.: Mortáles ímmortáles | sí forét fas flére

Liv. Andr. v. 17: apúd nymphám Atlántis | fíliám Calypsónem

Dedic. Sorana: donú danúnt Hércŏlei | máxsumé méreto

Naev. 39: sin íllos déserânt | fortíssimós virórum

Elog. Scip. 2, 1: Honc oíno ploírumé | coséntiónt Románe etc.

Hauptschriften über den saturnischen Vers sind: K. Bartsch, der saturnische Vers und die altdeutsche Langzeile (Leipzig 1867) — Ritschl, Saturniae poeseos reliquiae (Bonn. 1854. 4) — Bücheler in Jahrb. f. Philol. Bd. 86

S. 330—342 — A. Spengel in Philol. Bd. 23 S. 81—113. Letzterer stellt folgende fünf Gesetze für den saturnischen Vers auf: 1) Der saturn. Vers ist ein asynartetischer; 2) in keinem saturn. Verse kann mehr als eine ἄρσις unterdrückt werden, und zwar nur die vorletzte, gewöhnlich des zweiten Hemistichs; 3) Die Cäsur kann nie vernachlässigt werden, sondern tritt entweder nach der vierten ἄρσις ein oder nach der dritten θέσις; 4) Hiatus wird häufig zugelassen; 5) die θέσεις können aufgelöst, die ἄρσεις durch Pyrrhichien und häufiger noch durch Längen ersetzt werden. Unerlaubt ist der Pyrrhichius nur in der letzten ἄρσις sowie bedingt in der vierten. Vgl. auch Christ, Metrik S. 394 ff. Teuffel, Gesch. d. röm. Liter. S. 103 ff. d. 2. Aufl.

---

§. 5. B. Das anderthalbige oder päonische Taktgeschlecht (ἡμιόλιον oder παιωνικὸν γένος).

Dasselbe bildet die zweite Art des ungeraden Taktgeschlechts (s. ob. S. 156), in welchem der Takt fünf Zeiteinheiten enthält und die Hebung zur Senkung sich verhält wie 2 zu 3 (Aristot. Rhetor. 3, 8, 4: ἔστι δὲ τρίτος ὁ παιὰν, καὶ ἐχόμενος τῶν εἰρημένων· τρία γὰρ πρὸς δύο ἐστίν . . . ἔχεται δὲ τῶν λόγων τούτων ὁ ἡμιόλιος· οὗτος δ' ἐστὶν ὁ παιάν. Dionys. compos. verb. p. 205: κἄπειτα ὁ παιὰν ἢ ὁ κρητικὸς, ἤγουν ὁ ἀμφίμακρος, ἀφ' οὗ τὸ παιωνικόν. Mar. Victorin. 2, 10, 1: Paeonicum metrum sive creticum, ut quidam ferunt, adserentes paeones originem ex cretico seu amphimacro traxisse etc.; vgl. Arist. Quintil. 55).

Der Paeon oder Paean (παιών, παιάν) war in ältester Zeit ein Tanzrhythmus, der vorzüglich von den Kretern für die Päane bei den Apollofeiern in Anwendung kam (daher der doppelte Name παιὼν oder παιὰν und κρητικός). Erfinder dieses Rhythmus war Thaletas (s. ob. S. 20). Vgl. Ephorus b. Strabo 10 p. 480: ἀσκεῖν (τοὺς Κρῆτας) δὲ καὶ τοξικῇ καὶ ἐνοπλίῳ ὀρχήσει, ἣν καταδεῖξαι Κουρῆτα πρῶτον, ὕστερον δὲ καὶ συντάξαντα τὴν κληθεῖσαν ἀπ' αὐτοῦ πυρρίχην· . . . ὡς δ' αὐτῶς καὶ τοῖς ῥυθμοῖς κρητικοῖς χρῆσθαι κατὰ τὰς ᾠδὰς συντονωτάτοις οὖσιν, οὓς Θάλητα ἀνευρεῖν, ᾧ καὶ τοὺς παιᾶνας καὶ τὰς ἄλλας τὰς ἐπιχωρίους ᾠδὰς ἀνατιθέασι.

Bei der metrischen Darstellung des fünfzeitigen päonischen Rhythmus gingen die alten Theoretiker nicht von der gebräuchlichsten zusammengezogenen Form (– ⏑ –), sondern von der seltnern aufgelösten aus, in welcher Eine Länge, als Trägerin der θέσις, dreien Kürzen gegenüberstand, und unterschieden daher, je nach der Stellung der Länge in dem viersilbigen Fusse, ersten, zweiten, dritten und vierten Päon, und zwar:

1. paeon: – ⏑ ⏑ ⏑
2. paeon: ⏑ – ⏑ ⏑
3. paeon: ⏑ ⏑ – ⏑
4. paeon: ⏑ ⏑ ⏑ –

Von diesen vier Päonen kommen nur der erste, *πους παιωνικός* insbesondere, und der vierte, *πους ὑπορχηματικός* gen., in Betracht.

α) 1. paeon: – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑

Eurip. Hec. 1100: *ἀμπτάμενος οὐράνιον ὑψιπετὴς ἐς μέλαθρον*

β) 4. paeon ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ –

Eurip. Bacch. 590: *σέβετέ νιν. σέβομεν ὦ.*

⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ –

Aeschyl. Eum. 329 ff.: *ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ τόδε μέλος*
παρακοπὰ, παραφορά, φρενοδαλής

Soph. Oed. Col. 1682: *ἐν. ἀφανεῖ τινι μόρῳ φερόμενον*

⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ –

Aeschyl. Eum. 369 ff.: *μάλα γὰρ οὖν ἁλομένα ἀνέκαθεν βαρυπεσῆ*
καταφέρω ποδὸς ἀκμὰν σφαλερὰ γὰρ τανυδρόμοις.

Vgl. Aristot. Rhetor. 3, 8, 6: *Ἔστι δὲ παιᾶνος δύο εἴδη, ἀντικείμενα ἀλλήλοις ὧν τὸ μὲν ἐν ἀρχῇ ἁρμόττει, ὥσπερ καὶ χρῶνται· οὗτος δ' ἐστὶν, οὗ ἄρχει μὲν ἡ μακρὰ, τελευτῶσι δὲ τρεῖς βραχεῖαι·*

Δαλογενὲς, εἴτε Λυκίαν,

καὶ

Χρυσεοκόμα Ἑκατε, παῖ Διός.

Ἕτερος δ' ἐξ ἐναντίας, οὗ βραχεῖαι ἄρχουσι τρεῖς, ἡ δὲ μακρὰ τελευταῖα·

Μετὰ δὲ γᾶν ὕδατά τ' ὠκεανὸν ἠφάνισε νύξ. —

Durch Zusammenziehung der zwei letzten Kürzen des ersten Päon in Eine Länge ist der Creticus entstanden: – ⏑ – (aus – ⏑ ⏑ ⏑); ebenso durch Zusammenziehung der zwei mittlern Kürzen des 4. Päon in Eine Länge der Bacchius, *βακχεῖος*: ⏑ – – (aus ⏑ ⏑ ⏑ –), endlich durch Zusammenziehung der beiden mittlern Kürzen des 1. Päon in Eine Länge der Palimbacchius oder Antibacchius, *παλιμβάκχειος* oder *ἀντιβάκχειος*: – – ⏑ (aus – ⏑ ⏑ ⏑). Demnach sind die Haupttakte des päonischen Rhythmus:

1) Creticus – ⏑ –
2) Bacchîus ⏑ – –
3) Antibacchîus – – ⏑.

Der Creticus erscheint mit seinen gewöhnlichen Auflösungen in den drei Formen:

– ⏑ – – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –.

Sie sind alle drei in dem Verse des Aristophanes bei Hephaest. c. 13 enthalten:

ἐν ἀγορᾷ δ' αὐ πλάτανον εἶ διαφυτεύσομεν.

Aeusserst selten werden beide Längen aufgelöst, so dass der Fuss aus fünf Kürzen besteht, wie

Aeschyl. Sept. 565: *μέγαλα μεγαληγόρων κλυούσας*
„ „ 628: *δορίπονα κάκ' ἐκτρέποντες ἐς γᾶς.*

Die römischen Dichter erlaubten sich, wiewol äusserst selten, für die mittlere Kürze eine Länge zu setzen, wie

Plaut. Pseud. 1332: té sequor, quín vocas spéctatorés simul.

Auch ein Choriambos findet sich statt eines Creticus einige Male bei Plautus; so

Plaut. Men. 578: quí neque legés neque aequóm bonum usquám colunt
„ Pseud. 1248 ff.: nam hércle si cécidero, flágitium vostrum erit.
Pérgitin pérgere? ah, sérviundúm mihist.

Beispiele von Bacchien sind:

Sophocl. El. 1280: *ξυναινεῖς; τί μὴν οὔ;*
Aristoph. Nub. 708: *τί πάσχεις; τί κάμνεις;*
Errip. Alc. 92: *ὦ Παιὰν φανείης*

So in Verbindung mit einem reinen iambischen Dimeter

Aeschyl. Sept. 965: *ἴτω γόος — ἴτω δάκρυ*
πρόκεισαι — κατακτάς.

Beispiele von grösseren bacchischen Perioden sind:

⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – –

Eurip. Hel. 642: *πρὸς ἄλλαν ἐλαύνει θεὸς ξυμφορὰν τᾶσδε κρείσσω*

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Aeschyl. Agam. 1080: *Ἀπόλλων, Ἀπόλλων, ἀγυιᾶτ' Ἀπόλλων*
ἐμός

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ‖ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

„ Eum 819: *στενάζω; τί ῥέξω; γελῶμαι πολίταις·*
δύσοισθ' ἄπαθον.

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Eurip. Orest. 1437 ff.: *προσεῖπεν δ' Ὀρέστας Ἀάκαιναν κόραν·*
ὦ Διὸς παῖ,
θὲς ἴχνος πέδῳ δεῦρ' ἀποκτᾶσα κλισμοῦ.

Sehr beliebt war der bacchische Rhythmus bei den Römern. Bei Plautus ist der Bacchius der Hauptrhythmus der Cantica. So namentlich

Plaut. Most. 1, 2, 1 ff. (85 ff. R.):

Recórdatus múltum sum et diu cogitavi
argúmentaque ín pectus múlta institívi
hominém quoius réi similem ésse arbitrárer
Id répperi iam exémplum etc.

Vgl. Ritschl z. d. St.

---

§. 6. III. Das gemischte Taktgeschlecht, *ῥυθμοὶ μικτοί.*

A. Der dochmische Rhythmus, *ῥυθμὸς δοχμιακός.*

Aristid. Quintil. p. 54 Caes.: *δόχμιοι δὲ ἐκαλοῦντο διὰ τὸ ποικίλον καὶ ἀνόμοιον καὶ μὴ κατ' εὐθὺ θεωρεῖσθαι τῆς ῥυθμοποιΐας.*

Der Dochmius hat zwei Grundformen, aus welchen sich durch Auflösungen der Längen eine grosse Anzahl neuer Formen entwickelt hat. Die Grundformen sind:

1) ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

und 2) – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

1) Aristoph. Plut. 639 ff.: *ἀναβοάσομαι | τὸν εὔπαιδα καὶ*
μέγα βροτοῖσι φέγ|γος Ἰσκλήπιον

2) Aeschyl. Sept. 219: *μήποτ' ἐμὸν κατ' αἰ|ῶνα λίποι θεῶν.*

Aus diesen Grundformen sind noch folgende dreizehn metrische Hauptformen hervorgegangen (Seidler in der bald anzugebenden Schrift nimmt überhaupt 32 Dochmienformen an):

3) ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –
Aeschyl. Sept. 1121: ἔδραμε κροκοβαφής.

4) ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ –
Aeschyl. Sept. 127: σύ τ' ὦ Διογενές

5) – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –
Aeschyl. Sept. 80: ῥεῖ πολὺς ὅδε λεώς

6) – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑
Soph. Oed. R. 1345: τὸν καταρατότατον

7) ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑
Aristoph. Av. 1194: ὃν Ἔρεβος ἐτέκετο

8) – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑
Soph. El. 1247: οὔ ποτε καταλύσιμον

9) ⏒ – – ⏑ –
Aeschyl. Eum. 781: ἐν γᾷ τᾷδε, φεῦ

10) ⏒ – ⏑ ⏑ ⏑ –
Eurip. Orest. 146: λεπτοῦ δόνακος, ὦ | φίλα, φώνει μοι

11) ⏑ ⏑ – ⏒ –
Eurip. Hipp. 571: τίνα θροεῖς αὐδάν | τίνα βοᾷς λόγον

12) – ⏑ ⏑ – ⏒ –
Aeschyl. Sept. 114: κῦμα περὶ πτόλιν | δοχμολοφᾶν ἀνδρῶν

13) ⏒ – – ⏒ –
Eurip. Hel. 676: ὤμοι ἐμῶν δεινῶν | λουτρῶν καὶ κρηνῶν

14) ⏒ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏒ –
Eurip. Hec. 624: ἐμὲ δὲ πατρίδος ἄπο | κακόποτμον ἀραίαν

15) ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏒ ⏑ ⏑
Eurip. Hel. 687: δι' ἐμὲ κατεδήσατο | δύσγαμον αἰσχύναν.

Vgl. Seidler, de versibus dochmiacis tragicorum graecorum; Leutsch, Griech. Metrik S. 156 ff.; Westphal Metrik II. S. 853 ff.; Christ Metrik S. 456 ff.

Westphal Metr. S. 854 ff.: Die Dochmien haben ihre eigentliche Stellung in den Monodien der Tragödie, wo die Leidenschaft des Schmerzes, der Angst und Verzweiflung auf das Aeusserste gesteigert ist. In den äschyleïschen Tragödien sind die Dochmien fast das ausschliessliche Monodienmass, aber sie werden hier mit Ausnahme der dochmischen Monodie der Io im Prometheus von den einzelnen Choreuten vorgetragen oder unter die Choreuten und eine Bühnenperson vertheilt. Bei Sophokles und Euripides gehören sie vorzugsweise den eigentlichen Monodien der Scene an; die grösste Kunst in ihrem Gebrauche zeigt Sophokles, der dem Euripides gegenüber die allzugrosse Freiheit meist durch

Anwendung antistrophischer Bildung zügelt und überhaupt in der Zulassung der Dochmien sparsamer ist, indem er sie stets auf die eigentliche Katastrophe der Handlung aufspart. Die Komiker bedienen sich der Dochmien nur bei tragischen Parodien. Selten sind die Fälle, wo die Dochmien nicht das Mass der Klage, sondern der aufgeregten Freude sind, wie in dem frohen Jubelliede auf Argos Supplic. 656 und in dem Triumphgesange über den Tod des Aegisthos Choeph. 935. — Was den Vortrag der Dochmien anbetrifft, so hat sich die Ansicht grosse Geltung verschafft, dass derselbe in der *παρακαταλογή* (s. ob. S. 193 ff.) bestände. Hiervon kann aber gar keine Rede sein. Die Parakataloge bezieht sich auf den melodramatischen Vortrag, namentlich der iambischen Trimeter, die Dochmien aber waren nicht melodramatisch, sondern recht eigentlich melisch, wie uns für die dochmischen Partien Orest. 140 und Bacch. 1169 durch Dionys. comp. verb. 22 und Plutarch. Crassus 33 ausdrücklich bezeugt ist.

B. Der choriambische Rhythmus, *ῥυθμὸς χοριαμβικός*.

Der Choriambus, *χοριαμβος*, – ⏑ ⏑ –, ist nicht, wie gewöhnlich nach seinem Namen angenommen wird, aus der Verbindung des Chorêus oder Trochäus mit dem Iambus entstanden (also – ⏑ | ⏑ –), sondern ist eine katalektische daktylische Dipodie (Diomed. p. 508, 33 K.; Pseudo-Atilius p. 263 K.). Wegen seiner Verwandtschaft mit den Daktylen sind seine Längen niemals in Kürzen aufgelöst worden.

Die drei ersten Silben des Choriambus haben den rhythmischen Werth eines kyklischen Daktylus, und die zweite Länge ist eine Ueberlänge, *μακρὰ μείζων μακρᾶς*: – ⏑ ⏑ — ♪ ♫ ♩. Den Hauptictus hat in der Regel die erste der beiden Längen: ´ ⏑ ⏑ –

Am beliebtesten war der choriambische Tetrameter in verschiedenen Formen:

α) ´ ⏑ ⏑ – ´ ⏑ ⏑ – | ´ ⏑ ⏑ – ⏑ ´ –

Sappho fr. 60 (p. 896 B.): *δεῦτέ νυν ἄβραι Χάριτες, καλλίκομοί τε Μοῖσαι.*

Eurip. Med. 643: *ὦ πατρίς, ὦ δώματα, μὴ δῆτ' ἄπολις γενοίμαν*

„ „ 652: *εἴδομεν, οὐκ ἐξ ἑτέρων μῦθον ἔχω φράσασθαι*

Auson. Idyll. 6: délicium, blánditiae, lúdus amor, voluptas

Ter. Ad. 4, 4, 3 (612 Fl.): membra metu débilia súnt: animus timore.

β) ´ ⏑ ⏑ – ´ ⏑ ⏑ – | ´ ⏑ ⏑ – ´ ⏑ –

αἱ Κυθερήας ἐπιπνεῖτ' ὄργια λευκωλένου

γ) ´ ⏑ ⏑ – ´ ⏑ ⏑ – | ´ ⏑ ⏑ – ´ ⏑

Eurip. Alc. 984: *καί σ' ἐν ἀφύκτοισι χερῶν εἶλε δεσμοῖς*

δ) ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ –

Ter. Ad. 4, 4, 6 (613 Fl.): óbstipuit: péctore consístere nil cónsili quit.

Ausser dem choriambischen Tetrameter war auch seine Hälfte, der choriambische Dimeter, als Glied eines Systems oder als *προοδικόν* und *ἐπῳδικόν* in Gebrauch. So das aristophanische

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

οὐκ ἔτος ὦ γυναῖκες

bei Hor. Carm. 1, 8 als Produs eines längern choriambischen Verses:

Lydia, dic, per omnes
te deos oro, Sybarin cur properes amando etc.

Auch choriambische Pentameter wurden hin und wieder von griechischen Dichtern gebraucht. So vom attischen Komiker Kratînus (nach Victorin. 2, 6, 7). Nach Hephaest. c. 9 hat Kallimachus ein ganzes Lied in diesem Versmasse gedichtet, woraus er den Vers anführt:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

δαίμονες εὐυμνότατοι | Φοῖβέ τε καὶ | Ζεῦ διδύμων γενάρχαι. —

Ein choriambischer Vers mit vorausgehender Basis ist der sogenannte asklepiadeïsche Vers, *Ἀσκληπιάδειον* (nach dem alexandrinischen Dichter Asklepiades gen., Hephaest. c. 10; Victor. 3, 4; 12), mit zwei Choriamben. Bei den äolischen Dichtern erscheint die Basis als ein *δισσύλλαβον ἀδιάφορον*, welches durch einen Spondeus, Trochäus, Iambus oder Pyrrhichius ausgedrückt werden konnte; die Dramatiker schlossen den Pyrrhichius aus, erlaubten sich aber dafür den Tribrachys, wie Aeschyl. Sept. 936 = 950:

ἔριδι | μαινομένᾳ, νείκεος ἐν τελευτᾷ
ὑπὸ δὲ | σώματι γᾶς πλοῦτος ἄβυσσος ἔσται.

Horaz, der das Versmass von Alcäus entlehnte, wandte als Basis regelmässig den Spondeus an; seinem Beispiele folgten Seneca und Prudentius.

.. | ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Alcaeus fr. 33 (p. 940 B.): *ἦλθες | ἐκ περάτων γᾶς ἐλεφαντίναν λάβαν | τῷ ξίφεος χρυσοδέταν ἔχων* etc.

Hor. Carm. 1, 1, 1 ff.: Maece|nas atavis edite regibus
o et| praesidium et dulce decus meum etc.

Um einen Choriambus grösser als der gewöhnliche asklepiadeïsche Vers ist der sogen. versus Asclepiadeus maior, auch *μέτρον Σαπφικὸν ἑκκαιδεκασύλλαβον* (Hephaest. c. 9) und Alcaicum (Servius c. 9) gen., Lieblingsvers der Sappho und des Alcäus (nach Hephaest. c. 10 was das ganze dritte Buch der Erstern in dieser Versart gedichtet):

..|⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ≍

Alcaeus fr. 44 (p. 945): *μηδὲν | ἄλλο φυτεύσῃς πρότερον δένδριον ἀμπέλω.*

Hor. Carm. 1, 18, 1: nullam | Vare, sacrâ vite prius severis arborem

„ „ 1, 11, 1: tu ne | quaesieris (scire nefas), quem mihi quem tibi.

Ausser der vorstehenden Form hat dieser Vers noch eine Anzahl anderer Formen, wie

– –|⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – – ≍

Soph. Phil. 680: *ἄλλον οὔτιν' ἐγωγ' οἶδα κλύων οὐδ' ἐσιδὼν μοίρᾳ*

– –|⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – – – –

Anacr. fr. 20: *τρέψας | θυμὸν ἐς ἥβην τερένων ἡμιόπων ὑπ' αὐλῶν*

– –|⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ≍

Hephaest c. 10: *καθνά|σκει Κυθέρη' ἁβρὸς Ἄδωις· τί κε θεῖμεν* u. m. a.

Statt der Basis haben andere choriambische Versarten eine einsilbige Anakrusis, welche gewöhnlich in einer langen Silbe besteht. Beispiele verschiedener Formen:

α) ≍|⏑ – – ⏑ – – ⏑|⏑ – – ⏑|– ⏑ –

Sappho fr. 76 (p. 901 B.): *εὐ|μορφοτέρα Μνασιδίκας | τᾶς ἁπαλᾶς | Γυρίννως*

Aeschyl. Sept. 324: *ὑπ' | ἀνδρὸς Ἀχαιοῦ θεόθεν | περθομέναν | ἀτίμως.*

β) ≍|⏑ – – ⏑ – – ⏑ – ⏑ ≍

Sappho fr. 54 (p. 895 B.): *Κρῆσ|σαί νύ ποτ' ὤδ' | ἐμμελέως | πόδεσσιν ὠρχεῦντ' ἀπάλοις ‖ ἀμφ' ἐρόεντ|α βῶμον πό|ας τέρεν ἄνθ|ος μάλακον | μάτεισαι.*

γ) ⏑ | ⏓ ⏑ ⏑ – ‖ ⏓ ⏑ ⏑ – ⏓ ⏑ ⏑ – ‖ ⏓ ⏑ ⏑ – | ⏓ –

Soph. Trach. 849: *ἃ δ' | ἐρχομένα ‖ μοῖρα προφαί δολίαν ‖ καὶ μεγάλαν | ἄταν.*

C. Der ionische Rhythmus, *ῥυθμὸς ἰωνικός.*

Er enthält zwei Versarten, den sogen. Ionicus a maiore (*ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος*): – – ⏑ ⏑, und den Ionicus a minore (*ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος*): ⏑ ⏑ – –.

Den Namen 'ionisch' hat dieser Rhythmus von der weichlichen 'ionischen' Schlaffheit, die sich in demselben ausprägt (Aristid. de mus. p. 39 M.: *ἰωνικὸς δ' ἐκλήθη διὰ τὸ τοῦ ῥυθμοῦ φορτικόν, ἐφ' ᾧ καὶ οἱ Ἴωνες ἐκωμῳδήθησαν.* Schol. Hephaest. p. 190 W.: *χαῦνά εἰσι τὰ ἰωνικά, τὰ δὲ τροχαϊκά σύντονα.* Victorin II, 8, 7: Ionicum metrum quidam a genere hominum vocabulum accepisse existimarunt, quod in rhythmo et satis prolixum et satis molle, sicut eiusdem gentis homines adseverantur).

1. Der Ionicus a maiore führt auch den Namen versus Sotadĕus nach seinem Erfinder, dem Komödiendichter Sotades (*Σωτάδης*) aus der Zeit des Ptolemaeus Philadelphus. Der Vers hat sich wahrscheinlich aus dem katalektischen trochäischen Tetrameter auf die Weise entwickelt, dass statt der trochäischen Dipodie ⏓ ⏑ – ⏑ ein Ionicus a maiore ⏓ – ⏑ ⏑ eintreten kann und in der ersten Vershälfte auch in der Regel eintritt. Durch Auflösungen und Zusammenziehungen kann der Vers sehr verschiedene Formen annehmen, welche sich sämmtlich bei Sotades finden:

α) ⏓ ⏑ – ⏒ | ⏓ ⏑ – ⏒ ‖ ⏓ ⏑ – ⏑ | ⏓ ⏑

σαρκικὸν γὰρ εἶχε χρῶτα καὶ τὸ δέρμ' ὅμοιον.

β) ⏓ – ⏑ ⏑ | ⏓ – ⏑ ⏑ ‖ ⏓ – ⏑ ⏑ | ⏓ ⏒

ἂν χρυσοφορῇς, τοῦτο τύχης ἔστιν ἔπαρμα.

γ) ⏓ – ⏑ ⏑ | ⏓ – ⏑ ⏑ ‖ ⏓ ⏑ – ⏑ | ⏓ ⏑

εἰς οὐχ ὁσίην τρυμαλίην τὸ κέντρον ὠθεῖς.

δ) ⏓ – ⏑ ⏑ | ⏓ ⏑ – ⏒ ‖ ⏓ – ⏑ ⏑ | ⏓ ⏑

εἰ καὶ βασιλεὺς πέφυκας, ὡς θνητὸς ἄκουσον.

ε) ⏓ ⏑ – ⏒ | ⏓ – ⏑ ⏑ ‖ ⏓ – ⏑ ⏑ | ⏓ ⏒

Σωκράτην ὁ κόσμος πεποίηκεν σοφὸν εἶναι.

ζ) ⏓ – ⏑ ⏑ | ⏓ ⏑ – ⏒ ‖ ⏓ ⏑ – ⏑ | ⏓ ⏑

ἂν πλούσιος ὢν καθ' ἡμέραν σκοπῇς τὸ πλεῖον.

η) –́ ⏑ – ⏓ | –́ – ⏑ ⏑ || –́ ⏑ – ⏑ | –́ ⏓
ἂν μακρὰ πτύῃς, φλεγματίῳ κρατεῖ περισσῷ

Unter den älteren römischen Dichtern haben Ennius und Varro in ihren Saturae und Attius in seiner Didascalica den sotadeischen Vers angewandt. Eine ganze Reihe von Sotadeen hintereinander enthält ein Lied des lyrischen Dichters Laevius (s. II. Abth. S. 297), vgl. L. Müller de re metr. poet. lat. p. 78 u. 116. In späterer Zeit hat Terentianus Maurus (s. II. Abth. S. 341) einen Theil seines metrischen Lehrgedichts (V. 85—278) in Sotadeen gedichtet. Vielleicht sind auch in Plautus' Amph. die Verse 1, 1, 14—18 nach G. Hermann sotadeisch zu messen (vgl. Christ, Metr. S. 511).

2. Der Ionicus a minore hat zur Grundform ⏑ ⏑ – –, vgl. den Mustervers des Alcäus (Tetrameter):

ἔμε δείλαν, | ἔμε πάσαν | κακοτάτων | πεδέχοισαν.

Beispiele mit Auflösungen der Längen und Zusammenziehungen der Kürzen sind:

Eurip. Bacch. 79: τά τε ματρὸς μεγάλας ὄργια Κυβέλας θεμιτεύων
„ „ 372: χρυσέαν πτέρυγα φέρεις
„ „ 538: οἵαν οἵαν ὀργὰν ἀναφαίνει χθόνιον.

Specielles über die ionischen Verse und Beispiele von denselben s. in Christ Metrik S. 512 ff. u. bei Leutsch a. a. O. S. 183 ff.

D. Die logaödischen Verse, μέτρα λογαοιδικά.

1. Der logaödische Vers besteht in der Verbindung eines (einfachen oder anakrusischen) Daktylus mit mehreren (vollständigen oder unvollständigen) Trochäen. Vgl. Schol. Hephaest. 43: Λογαοιδικὰ ταῦτα καλεῖται, ὅτι ὁ μὲν δάκτυλος ἀοιδοῖς μᾶλλον ἐπιτήδειος· ὁ δὲ τροχαῖος λογογράφοις· λογαοιδικὸν οὖν καλεῖται ὡς ἐκ δακτύλου καὶ τροχαίου συγκείμενον, ἀοιδικὸν μὲν διὰ τὸν δάκτυλον ἐπειδὴ εὔρυθμος, λογικὸν δὲ διὰ τὸν τροχαῖον. Διὸ καὶ οἱ παλαιοὶ κέχρηνται αὐτῷ, ὅτι θέλουσι τρέχειν λόγον· τοιαύτη δὲ ἡ ῥητορικὴ καταλογάδην οὖσα.

Die Daktylen der logaödischen Verse sind in der Regel rein, damit der Unterschied des Tempo's desto stärker hervortrete. Ausnahmen kommen nur bei Eigennamen (wie Pind. Ol. 10, 99) und in den Dichtungen der spätern Zeit vor. Ein Spondeus zu An-

fange eines eigentlich logaödischen Verses ist als Basis zu betrachten, wie

Eurip. Orest. 1369: *Ἀργεῖον ξίφος ἐκ θανάτου πέφευγα*
Alcman fr. 60: *εὕδουσιν δ' ὀρέων κορυφαί τε καὶ φάραγγες*
Aristoteles fr. 8: *καὶ τιμὰν βροτέοις ἐπέθηκας ἔργοις.*

Bei den Trochäen des logaödischen Verses haben die älteren Dichter sich in der Regel ebenfalls der Auflösung der Länge enthalten, Euripides aber und Aristophanes wichen von dieser Regel ab, wie

Eurip. Bacch. 121: *Διογενέτορες ἔναυλοι*
Aristoph. Thesm. 1136: *Παλλάδα τὴν φιλόχορον ἐμοί.*

Die einfachsten logaödischen Verse sind

a) die logaödische Tripodie, aus einem Daktylus und einem katalektischen Ditrochäus bestehend:

$$-\smile\smile-\smile\smile-,$$

und meist mit Glykoneen und Dochmien verbunden. In Aeschylus Agam. 1468 bildet dieselbe die Elemente einer dreigliedrigen Periode:

δαῖμον, ὃς ἐμπίτνεις | δώμασι καὶ διφυί|οισι Ταντα λίδαισιν.

b) Die logaödische Tetrapodie: $-\smile\smile-\smile\smile-\smile\smile-$. Dieselbe ist dreimal hintereinander wiederholt von Ibykus, fr. 1:

Ἦρι μὲν αἴ τε Κυδώνιαι
μηλίδες ἀρδόμεναι ῥοᾶν
ἐκ ποταμῶν, ἵνα παρθένων
κῆπος ἀκήρατος etc.

Häufig ist die Anakrusis vor den daktylischen Logaöden:

$$\cdot\ \backsim|-\smile\smile-\smile\smile-\ldots$$

Pind. Ol. 11, 17: *Ἴλα φερέτω χάριν.*
„ „ 4, 21: *ἅπερ Κλυμένοιο παῖδα*
„ „ 6, 5: *βωμῷ τε μαντείῳ ταμίας Διὸς ἐν Πίσᾳ* u. v. a.

Bei Aristophanes findet sich diese Versform in Systemen von zwei bis sechs Kola, wie

Aristoph. Equ. 1111: *ὦ Δῆμε, καλήν γ' ἔχεις*
ἀρχήν, ὅτε πάντες ἄν-

Den Namen hat der priapeïsche Vers von den in diesem Metrum auf den Gott Priapos gedichteten Liedern des alexandrinischen Dichters Euphorion erhalten (vgl. Meineke Anal. Alex. p. 341).

Dieser Vers findet sich hin und wieder bei den griechischen Lyrikern und Dramatikern; so bei

Pind. Ol. 1, 1: *ἄριστον μὲν ὕδωρ, ὁ δὲ | χρυσὸς αἰθόμενον πῦρ.*

Soph. Oed. Col. 672 = 685: *θαμίζουσα μάλιστ' ἀη|δὼν χλωραῖς ὑπὸ βάσσαις.*
χυσαυγὴς κρόκος οὐδ' ἄϋ|πνοι κρῆναι μινύθουσιν.

Anakreon hat ein ganzes Gedicht in dieser Versart gedichtet (bei Hephaest. c. 10):

ἠρίστησα μὲν ἰτρίου | λεπτοῦ μικρὸν ἀποκλάς,
οἴνου δ' ἐξέπιον κάδον | νῦν δ' ἁβρῶς ἐρόεσσαν
ψάλλω πηκτίδα τῇ φίλῃ | κωμάζων παρὰ παιδί.

Specielleres über die logaädischen Versmasse s. in Christ's Metrik S. 243 ff. u. 531 ff.; Westphal's Metrik II. S. 757 ff.; Leutsch S. 131 ff.

III. Die Mimik und Orchestik der Griechen und Römer.

A. de Iorio, La mimica degli Antichi, investigata nel gestire Napolitano (Napoli 1832).

C. W. Gläser, Dissert. de cantus et saltationis apud Graecos incunabulis (Lips. 1829).

W. A. Becker, Charikles, oder Bilder altgriechischer Sitte (2. Aufl. von Hermann, 3 Bde., Leipz. 1854).

J. H. Krause, die Gymnastik und Agonistik der Hellenen (Leipz. 1841).

Dessen Art. Mimica u. Saltatio in Pauly's Real-Encycl. V. S. 27 ff. u. VI. S. 714 ff.).

E. L. v. Leutsch, Grundriss zu Vorlesungen über die griechische Metrik (Gött. 1841) S. 372 ff.: die Orchestik der Hellenen.

W. Wachsmuth, Hellenische Alterthumskunde (2. Aufl., 2 Bde., Halle 1846) II. S. 733 ff.

1. Die Mimik (Geberdensprache) und Orchestik (Tanzkunst), bei den Griechen miteinander verbunden und unter dem Namen *ὄρχησις* zusammengefasst, gehören zu den nachahmenden Künsten (*μιμητικαὶ τέχναι*, s. ob. S. 3 ff.) und bestehen in der künstlerisch nachahmenden Darstellung von Empfindungen und Vor-

stellungen durch Körperbewegungen und Geberdenspiel (Lucian. *περὶ ὀρχήσεως* c. 36: *ἡ ὄρχησις μιμητική τίς ἐστιν ἐπιστήμη καὶ δεικτικὴ καὶ τῶν ἐννοηθέντων ἐξαγορευτικὴ καὶ τῶν ἀφανῶν σαφηνιστική*). Die Darstellung der *ὄρχησις* geschah durch die Bewegung des ganzen Körpers (Xenoph. Symp. 2, 16: *οὐδὲν ἀργὸν τοῦ σώματος ἐν τῇ ὀρχήσει ἦν, ἀλλ' ἅμα τράχηλος καὶ σκέλη καὶ χεῖρες ἐγυμνάζοντο*). Doch war die Bewegung der Füsse stets das Hauptmittel der Darstellung (Eustath. ad Odyss. 9, 376: *ἀναπηδήσαντες εἰς ὕψος πρὸ τοῦ κατενεχθῆναι ἐπὶ γῆν παραλλαγὰς πολλὰς τοῖς ποσὶν ἐποίουν, ὃ δὴ θερμαυστρίζειν ἔλεγον*). Nächst den Füssen dienten besonders die Arme und Hände zur mimetischen Darstellung (Plut. de anima 8: *ταῖς χερσὶν ὀρχεῖσθαι*; Lucian. de salt. 63: *ταῖς χερσὶν αὐταῖς λαλεῖν*). Die *ὄρχησις* wurde regelmässig von Musik begleitet, und ursprünglich wurde Gesang und Tanz von derselben Person gleichzeitig ausgeführt (Lucian. l. l. 26: *αὐλὸς καὶ κιθάρα μέρη τῆς τοῦ ὀρχηστοῦ ὑπηρεσίας*. Ib. 72: *ὑπ' αὐλοῖς καὶ κυμβάλοις καὶ μελῶν εὐρυθμίᾳ*. Athenaeus 14 p. 629 vom Tanze *ἄνθεμα*: *ταύτην ὠρχοῦντο μετὰ λέξεως τοιαύτης μιμούμενοι καὶ λέγοντες· Ποῦ μοι τὰ ῥόδα; ποῦ μοι τὰ ἴα; ποῦ μοι τὰ καλὰ σέλινα; Ταδὶ τὰ ῥόδα, ταδὶ τὰ ἴα, ταδὶ τὰ καλὰ σέλινα*).

Die umfassendste Anwendung fand seit der ältesten Zeit die Orchesis bei religiösen und festlichen Feiern. So tanzten Chöre bei Opfern um den Opferaltar. Solche religiöse Chortänze bestanden in der Regel in einfacher fortschreitender Bewegung und in rhythmischen Wendungen (die bacchischen und korybantischen Chortänze waren natürlich viel bewegter und verwickelter). Beim Apollokultus auf Delos wurde jedes Opferfest durch Gesang und Chortanz verherrlicht (Lucian. de salt. 19). Ein solcher Chortanz der Delier hiess *γέρανος*, zu Ehren des Theseus aufgeführt, wobei die Windungen des kretischen Labyrinths dargestellt wurden. Solche religiöse Tänze waren auch die gymnopädischen und karyatischen der Spartaner (vgl. Krause, Gymnast. 2 S. 828 ff.).

Eine zweite vielverbreitete Art der Orchesis waren die Waffentänze, welche bei den Dorern, namentlich bei den Spartanern, einen hohen Grad künstlerischer Ausbildung erlangten. Besonders berühmt und beliebt war die uralte Pyrrhiche, *πυρρίχη* (der Ursprung des Namens ist dunkel), ein Waffentanz, dessen Erfindung bald den Dioskuren, bald dem Dionysos oder der Athene zugeschrieben, bald nach Kreta oder Kypros verlegt wurde; nach

Aristoteles soll Achilleus zuerst die *πυρρίχη* bei der Todtenfeier des Patroklos aufgeführt haben. Unzweifelhaft war dieser Tanz dorischen Ursprungs, daher auch Thaletas (s. ob. S. 20 ff.) die Tanzweisen, *ὑπορχήματα*, dazu komponirt haben soll (Schol. ad Pind. Pyth. 2). Plato beschreibt die Pyrrhiche als mimisch kriegerisches Waffenspiel, bei welchem durch rasche Körperwendungen die Art und Weise ausgedrückt wurde, wie man im Kampfe theils den feindlichen Waffenstössen und Geschossen auswich, theils selbst die Angriffe auf den Feind richtete (Plato de leg. 7 p. 815, a u. b: *τὴν πολεμικὴν ὄρχησιν, ἄλλην οὖσαν τῆς εἰρηνικῆς, πυρρίχην ἄν τις ὀρθῶς προσαγορεύοι, τάς τε εὐλαβείας πασῶν πληγῶν καὶ βολῶν ἐκνεύσεσι καὶ ὑπείξει πάσῃ καὶ ἐκπηδήσεσιν ἐν ὕψει καὶ ξὺν ταπεινώσει μιμουμένην, καὶ τὰς ταύταις ἐναντίας, τὰς ἐπὶ τὰ δραστικὰ φερομένας αὖ σχήματα ἔν τε ταῖς τῶν τόξων βολαῖς καὶ ἀκοντίων καὶ πασῶν πληγῶν μιμήματα ἐπιχειρούσας μιμεῖσθαι· τό τε ὀρθὸν ἐν τούτοις καὶ τὸ εὔτονον, τῶν ἀγαθῶν σωμάτων καὶ ψυχῶν ὁπόταν γίγνηται μίμημα, εὐθυφερὲς ὡς τὸ πολὺ τῶν τοῦ σώματος μελῶν γιγνόμενον, ὀρθὸν μὲν τὸ τοιοῦτον, τὸ δὲ τούτοις ἐναντίον οὐκ ὀρθὸν ἀποδεχόμενος* etc. Daher bezeichnet Athenäus 14 p. 629, c. ff. die Pyrrhiche der Spartaner als *προγύμνασμα τοῦ πολέμου*); sie bildete den schönsten Theil der Feier der Gymnopädien, ib. p. 631). Wegen des bei der Pyrrhiche besonders hervortretenden mimischen Spiels nannte man dieselbe auch *χειρονομία* (ib.; Plut. Symp. 9, 15, 1). Sowol auf Kreta als in Sparta wurde sie schon von fünfjährigen Knaben eingeübt (Athen. l. l.). In Athen führten an den grossen und kleinen Panathenäen Epheben unter dem Namen *πυρριχισταί* diesen Tanz auf, und die Einübung und Ausstattung derselben gehörte zu den Leistungen der Choregie (Isaeus *περὶ τοῦ Δικαιογ. κλήρ.* §. 36; Lysias *ἀπολ. δωροδ. ἀπαρ.* §. 1). Noch in der römischen Kaiserzeit war die Pyrrhyche ein sehr beliebter kriegerischer Tanz; Caligula und Nero belohnten die tanzenden Epheben mit dem Bürgerrechte; und in der spätern Kaiserzeit scheint sie zu militärischen Paradeübungen gedient zu haben (Spart. Hadr. 19: militares pyrrhichas populo frequentes exhibuit). — Ein andrer, bei den Aenianen und Magneten üblicher Waffentanz war die *Καρπαία*, die von zwei bewaffneten Männern mit starker Mimik ausgeführt wurde (Xenoph. Anab. 5, 9, 7 ff.; Athen. 1 p. 15, f ff.) Ebenso hatten die übrigen griechischen Stämme ihre besonderen Waffentänze (es werden besonders die thessalischen gerühmt, Lucian. de salt. c. 31). —

Zuweilen fanden Waffentänze auch bei Gastmalen statt, besonders das κυβιστᾶν εἰς τὰς μαχαίρας, εἰς τὰ ξίφη (Xenoph. Symp. 2, 11 ff.).

Eine besondere Gattung friedlicher Tänze (von Plato de leg. a. a. O. εἰρηνικὴ ὄρχησις gen.) war die ἐμμέλεια. Sie umfasste eine grosse Anzahl von verschiedenen Tanzweisen, zu denen auch die theatralischen Tänze gehörten. Die älteste Erwähnung der Emmeleia findet sich bei Herodot (6, 129: ὁ Ἱπποκλείδης ἐκέλευσέ οἱ τὸν αὐλητὴν αὐλῆσαι ἐμμελείην, πειθομένου δὲ τοῦ αὐλητέω ὠρχήσατο). Sie scheint würdevoll und mit ernstem Geberdenspiel verbunden gewesen zu sein. Lucian (a. a. O. 22 u. 26) bezeichnet sie als tragischen Tanz und rechnet sie nebst dem κόρδαξ (für die Komödie) und der σικιννίς (für das Satyrspiel) als ὀρχήσεις γενικωτάτας zu den bacchischen Tänzen, welche der Sage zufolge von den Satyrn, den Dienern des Dionysos, erfunden wurden (Lucian §. 22: τὰ μὲν γὰρ Διονυσιακὰ καὶ Βακχικά, οἶμαί σε μὴ περιμένειν ἐμοῦ ἀκοῦσαι, ὅτι ὄρχησις ἐκεῖνα πάντα ἦν. τριῶν γοῦν οὐσῶν τῶν γενικωτάτων ὀρχήσεων, Κόρδακος καὶ Σικιννίδος καὶ Ἐμμελείας, οἱ Διονύσου θεράποντες οἱ Σάτυροι ταύτας ἐφευρόντες ἀφ' αὑτῶν ἑκάστην ὠνόμασαν. Ib. §. 26: δοκεῖς δέ μοι ὅταν κομῳδίαν καὶ τραγῳδίαν ἐπαινῇς, ἐπιλελῆσθαι ὅτι καὶ ἐν ἑκατέρᾳ ἐκείνων ὀρχήσεως ἴδιον τι εἶδός ἐστιν, οἷον τραγικῇ μὲν ἡ Ἐμμέλεια, κωμῳδικῇ δὲ ὁ Κόρδαξ, ἐνίοτε δὲ καὶ τρίτης, Σικιννίδος προσλαμβανομένης. Vgl. Ammon. de differ. vocabb. p. 83 Lugd.: καλεῖται δὲ ἡ μὲν τραγικὴ ὄρχησις Ἐμμέλεια, Σικιννὶς δὲ ἡ σατυρικὴ Κόρδαξ δὲ ἡ κωμική. Schol. ad Aristoph. Nub. 540: εἰσὶ δὲ τρία εἴδη ὀρχήσεως. Ἐμμέλεια μὲν τραγικῆς, Σικιννὶς δὲ σατυρικῆς, Κόρδαξ δὲ κωμικῆς). Als besondere Arten der ἐμμέλεια werden von Pollux (4, 99, 105) und Athenaeus (1 p. 20, e; 14 p. 631, d) genannt: ξιφισμός, σίμη, ξύλου παράληψις, χειροκαλαθίσκος, χεὶρ καταπρηνής, κυβίστησις θερμαϋστρίς, παραβῆναι τέτταρα. Unter diesen war die θερμαϋστρίς einer der bewegtesten und lebhaftesten Tänze mit kunstvollen Sprüngen und Kreuzungen der Füsse (Hesych. s. v.: θερμαϋστρὶς ὄρχησις ἔντονος καὶ διάπυρος διὰ τάχους). Die ἐμμέλεια erscheint auch als Akt des tragischen Chors und als Theil des von ihm aufgeführten Gesanges (Athen. 14 p. 629, d: τὰ δὲ στασιμώτερα καὶ ποικιλώτερα καὶ τὴν ὄρχησιν ἁπλουστέραν ἔχοντα καλεῖται δάκτυλοι, ἰαμβική, Μολοσσική, ἐμμέλεια, κόρδαξ. Tzetzes gibt als Theile des Chorgesanges an: πάροδος, στάσιμον, ἐμμέλεια, κόμμος, ἔξοδος).

Der κόρδαξ, wie im Vorstehenden angegeben worden, der Komödie angehörend, bildete wegen seines burlesken Charakters den geraden Gegensatz mit der ernsten, würdevollen Bewegung des tragischen Chors, und es hing von dem darstellenden Personale ab, das Lascive und Obscöne darin, welches an seinen Ursprung aus dem phallischen Tanze erinnerte, durch unanständige Mimik in die niedrigste Gemeinheit zu verwandeln (Schol. ad Aristoph. Nub. 540: κόρδαξ κωμικὴ, ἥτις αἰσχρῶς κινεῖ τὴν ὀσφρῶν). Nicht blos der Chor tanzte den Kordax, sondern auch einzelne Schauspieler auf der Bühne, je nachdem sich Gelegenheit dazu fand, und der darstellende Künstler sich besondere Geschicklichkeit im komischen Ballet erworben haben mochte.

Die σικιννίς (auch σικινίς geschrieben und σίκιννις oder σίκινις betont) gehörte, wie erwähnt, dem Satyrdrama an und war sehr rasch, tummlerisch, ohne Pathos und burlesk (Athen. 14 p. 630, d). Nach Dionysius von Halicarn. ahmte der Satyrtanz die ernsthaften Bewegungen spöttisch nach und zog sie ins Lächerliche (Dion. 7, 72: οὗτοι κατέσκωπτόν τε καὶ κατεμιμοῦντο τὰς σπουδαίας κινήσεις, ἐπὶ τὰ γελοιότερα μεταφέροντες).

Ein rhythmisch-gymnastischer Tanz war der ὅρμος, der von Jünglingen und Jungfrauen gemeinschaftlich ausgeführt und, obgleich ohne Waffen, dennoch mit kriegerischen Bewegungen von Seiten der Jünglinge verbunden war (Lucian l. l. §. 12).

Es gab auch eine Anzahl ländlicher Volkstänze, die theils mimisch, theils rhythmisch waren. So war der ἐπιλήνιος ein dionysischer Winzer- und Keltertanz, worin alle bei der Weinlese und dem Mostkeltern vorkommenden Handlungen dargestellt wurden. Es wurde dazu eine bacchische Melodie (Διονυσιακὸν μέλος) gespielt. Ländliche Schäfertänze bezeichnen die Namen κῶμος und βουκολιασμός (Athen. 14 p. 618 ff.; Lucian. l. l. 79; Hesych. s. v.).

2. Bei den Römern der ältesten Zeit war der Tanz vorherrschend religiöser Art. Dahin gehörten namentlich die tripudia Saliorum und die rhythmisch gemessenen Bewegungen um den Opferaltar (s. ob. S. 48). Aber schon in der Zeit zwischen dem zweiten und dritten punischen Kriege nahmen römische Jünglinge und Jungfrauen Tanzunterricht bei griechischen Tanzlehrern (der erste römische Tanzlehrer wird erst unter Augustus erwähnt, Plin. nat. hist. 7, 48 §. 159). Vgl. Macrob. Sat. 3, 14, 4: Ecce enim, ut ab illo ordiar tempore, quod fuit optimis moribus, inter

duo bella Punica ingenui, quid dicam ingenui, filii senatorum in ludum saltatorium commeabant et illic crotala gestantes saltare discebant. Taceo quod matronae etiam saltationem non inhonestam putabant, sed inter probas quoque earum erat saltandi cura dum modo non curiosa usque ad artis perfectionem. Quid enim ait Sallustius (Catil. 25, 2): 'Psallere saltare elegantius quam necesse est probae?' adeo ut et ipse Sempronium reprehendit non quod saltare, sed quod optime scierit. Nobilium vero filios et, quod dictu nefas est, filias quoque virgines inter studia numerasse saltandi meditationem testis est Scipio Africanus Aemilianus, qui in Oratione contra legem iudiciariam Tib. Gracchi sic ait (Fragm. orat. Roman. ed. Meyer p. 104): 'Docentur praestigias inhonestas, cum cinaedulis et sambuca psalterioque eunt in ludum histrionum, discunt cantare, quae maiores nostri ingenuis probro ducier voluerunt: eunt, inquam in ludum saltatorium inter cinaedos virgines puerique ingenui. Haec cum mihi quisqum narrabat, non poteram animum inducere ea liberos suos homines nobiles docere, sed cum ductus sum in ludum saltatorium, plus medius fidius in eo ludo vidi pueris virginibusque quinquaginta, in his unum — quod me rei publicae maxime miseritum est — puerum bullatum, petitoris filium non minorem annis duodecim, cum crotalis saltare, quam saltationem impudicus servulus honeste saltare non posset.' Doch galt noch in der letzten Zeit der Republik das Tanzen für eine des freien Bürgers unwürdige Beschäftigung, wie Cicero's berühmter Ausspruch (pro Mur. 6, 13) beweist: Nemo fere saltat sobrius, nisi forte insanit, neque in solitudine neque in convivio moderato atque honesto. Seit der Kaiserzeit aber wurde die Orchestik bei den Römern immer mehr beliebt (vgl. Hor. Carm. 3, 6, 21; Motus doceri gaudet Ionicos matura virgo und Senec. Controv. 1. praef. p. 49 Burs.: Torpent ecce ingenia desidiosae iuventutis . . cantandi saltandique obscena studia effeminatos tenent. Vopisc. Aurelian. c. 6 p. 141 Pet.: Adeo ut etiam balistia pueri et saltatiunculas in Aurelianum tales componerent, quibus diebus festis militariter saltitarent etc.).

3. Einen besonders hohen Grad der Ausbildung erreichte die theatralische Mimik bei den Römern, namentlich in der Pantomimik der Kaiserzeit. Die erste Veranlassung zur Pantomimik gab Livius Andronicus, welcher wegen Heiserkeit die Erlaubniss sich erbat und erhielt, nicht selbst zum Flötenspiel zu singen, sondern sich im Gesange durch einen Knaben vertreten zu lassen,

und blos die dazu gehörigen Gesticulationen zu machen (Liv. 7, 2, 8 ff.: Livius post aliquot annis, qui ab saturis ausus est primus argumento fabulam serere, idem scilicet, id quod omnes tum erant, suorum carminum actor, dicitur, cum saepius revocatus vocem obtudisset, venia petita puerum ad canendum ante tibicinem cum statuisset, canticum egisse aliquanto magis vigente motu, quia nihil vocis usu impediebat. Inde ad manum cantari histrionibus coeptum diverbiaque tantum ipsorum voci relicta, d. h. der Schauspieler sprach fortan den Dialog und machte zu den von einem Andern gesungenen canticis die Gesticulation). Der Name Pantomimi ist von den Römern erfunden und erst in der spätern Kaiserzeit von den Griechen adoptirt worden, vgl. Lucian l. l. c. 67: *οὐκ ἀπεικότως οἱ Ἰταλιῶται τὸν ὀρχηστὴν παντόμιμον καλοῦσι, ἀπὸ τοῦ δρωμένου σχεδόν.* Bereits unter Augustus hatte die Kunst der pantomimi eine bedeutende Höhe erreicht. Pylades aus Cilicien und Bathyllos aus Alexandria waren zwei Meister derselben, Ersterer für tragische, Letzterer für komische Stoffe. Beide hatten zahlreiche Schüler, und ihre Schulen scheinen sich lange behauptet zu haben (Senec. Nat. quaest 7, 32, 3: quanta cura laboratur, ne cuius pantomimi nomen intercidat! stat per sucessores Pyladis et Bathylli domus; harum artium multi discipuli sunt multique doctores etc.) Tiberius und später Trajan beschränkten die theatralische Ausgelassenheit der Pantomimen (Plin. ep. 7, 2, 4). Nero war ein grosser Freund derselben und trat selbst als Pantomime auf. Die berühmtesten Pantomimen seit Augustus ausser Pylades und Bathyllos waren: Hylas, P. Mnester unter Caligula, Paris unter Nero, Latinus unter Domitianus. Lange Zeit waren nur Männer Pantomimen, seit der Zeit des Philosophen Seneca gab es auch pantomimae (Sen. consol. ad Helv. 12, 6: beatioresne istos putas, quorum pantomimae decies sestertio nubunt, quam Scipionem, cuius liberi a senatu, tutore suo, in dotem aes grave acceperunt?) entsprechend den mimae der spätern Kaiserzeit (Vopisc. Carin. c. 20). Unter Iustinianus waren Theodora und Chrysomallo zwei durch ihre frivolen Darstellungen allgemein bekannte pantomimae (Procop. Anecd. c. 9).

XXXIV. Abschnitt. Rhetorik der Griechen und Römer.

G. Gerber, die Sprache als Kunst (2 Bde., Bromberg 1871 u. 73).
R. Volkmann, die Rhetorik der Griechen und Römer (2. Ausg., Leipz. 1874).
A. Westermann, Geschichte der Beredsamkeit in Griechenland und Rom (2 Bde., Leipz. 1833 u. 35).
F. Blass, die attische Beredsamkeit (2 Bde., Leipz. 1868 ff.).

§. 1. Unter Rhetorik, *ῥητορική*, 'Redekunst' verstanden die älteren griechischen Lehrer der Beredsamkeit vor Aristoteles (wie Gorgias und Isokrates) im Allgemeinen die Erzeugerin, Schöpferin der Ueberredung, *πειθοῦς δημιουργός* (vgl. Gorgias' Definition beim Neuplatoniker Plutarch in Rhetor. Graeci ed. Walz VII. p. 33: *Ῥητορική ἐστι τέχνη περὶ λόγων τὸ κῦρος ἔχουσα πειθοῦς δημιουργὸς ἐν πολιτικοῖς λόγοις περὶ παντὸς τοῦ προτεθέντος, πιστευτικῆς καὶ οὐ διδασκαλικῆς· εἶναι δὲ αὐτῆς τὴν πραγματείαν ἰδίαν μάλιστα περὶ δίκαια καὶ ἄδικα, ἀγαθά τε καὶ κακά, καλά τε καὶ αἰσχρά*).

Aristoteles (in dem Werke *Τέχνη ῥητορική* I, 2, s. im Folg. Anm. 1) bezeichnet die Rhetorik als das Vermögen oder die Fertigkeit, an jedem Dinge das, was Glauben erwecken kann, wahrzunehmen (*Ἔστω δ' ἡ ῥητορικὴ δύναμις περὶ ἕκαστον τοῦ θεωρῆσαι τὸ ἐνδεχόμενον πιθανόν*).

Unter den späteren Rhetoren fasste Hermagoras aus der rhodischen Schule (zur Zeit des Cicero) die Rhetorik als einen Theil der *λογικὴ ἐπιστήμη* auf (Rhetor. gr. IV. p. 63: *ὁ μὲν γὰρ Ἑρμαγόρας οὕτω διαιρεῖ· ἔστι τι γένος λογικὴ ἐπιστήμη, εἶδος δ' αὐτῆς ἡ ῥητορική*) und bezeichnete sie auf aristotelische Weise, aber in engerer Begrenzung als *δύναμις τοῦ εὖ λέγειν τὰ πολιτικὰ ζητήματα* (Rhetor. gr. V, 15); hiernach war das *τέλος* eines vollendeten Redners *τὸ τεθὲν πολιτικὸν ζήτημα διατίθεσθαι κατὰ τὸ ἐνδεχόμενον πειστικῶς* (Sext. Empir. p. 687, nach Augustins Uebersetzung c. 3 p. 138: persuadere, quatenus rerum et personarum condicio patiatur, dumtaxat in civilibus quaestionibus. •Unter *πολιτικὸν ζήτημα*, lat. civilis quaestio wird hier, im Sinne der stoischen *κοινὴ ἔννοια*, diejenige Frage verstanden, zu deren Beurtheilung der gesunde Menschenverstand ausreicht, keine positiven Kenntnisse erforderlich sind). Der Definition des Hermagoras und

seiner Schüler schlossen sich die meisten griechischen Rhetoren der Kaiserzeit an. So erklärt Dionysius von Halikarnassus (nach Planud. Rhetor. gr. V p. 213): *ῥητορική ἐστι δύναμις τεχνικὴ πιθανοῦ λόγου ἐν πράγματι πολιτικῷ τέλος ἔχουσα τὸ πιθανῶς εἰπεῖν κατὰ τὸ ἐνδεχόμενον*, oder (nach Schol. Aphth. Rhetor. gr. II. p. 2) *τέλος ἔχουσα τὸ εὖ λέγειν.* —

Abweichend von den genannten Rhetoren, welche die Rhetorik theils als *δύναμις*, theils als *τέχνη* bezeichnen, erklärte Xenokrates dieselbe als *ἐπιστήμη τοῦ εὖ λέγειν* (d. i. 'Kunstlehre der Wohlredenheit', Sext. Empir. adv. rhet. 6. p. 675), wie auch schon Isokrates sie als *πειθους ἐπιστήμη* definirt hatte. Nach Xenokrates nennt Quintilian (2, 14, 5) die Rhetorik bene dicendi scientia.

1. Gleichwie die Poetik des Aristoteles (s. ob. S. 55) das bedeutendste aus dem Alterthum uns überlieferte Werk über die Poesie, so ist auch die oben erwähnte Schrift *Τέχνη ῥητορική* desselben Philosophen die kostbarste Anleitung zur Beredsamkeit überhaupt. Dieselbe zerfällt in drei Bücher und ist uns vollständig erhalten. Besondere Textausgaben derselben sind: von Victorius (Venet. 1548) — Gaisford (Oxon. 1820, 2 voll.) — I. Bekker, Arist. Rhetor. et Poetica (Berol. 1831; 1845; 1859) — L. Spengel in dessen Rhetor. graec. (Lips. 1853, I.). = Uebersetzungen: von Roth (Stuttg., Metzler, 1833) — Stahr (Stuttg., Hoffmann, 1862). = Erläuterungsschriften: Vater, Animadversiones ad Arist. de rhetor. (Lips. 1794) — M. Schmidt, de tempore quo ab Aristotele libri de arte rhetorica conscripti sint, (Halis Sax. 1837. 4) — Spengel, Specim. comment. in Aristot. de arte rhetor. (Monach. 1839) und dessen Specim. comment. in Aristot. rhetor. II, 23 (Heidelb. 1844) — Havet, Etude sur la rhétorique d'Aristote (Paris 1846) — Brandis, üb. Aristot. Rhetor. (im Philol. IV, 8) — Spengel, über die Rhetor. des Aristot. (in Abhandll. d. Münch. Akad. VI. 2. S. 457—513) — H. Anton, üb. die Rhetor. des Aristot. im Verhältniss zu Platon's Gorgias (im Rhein. Mus. Bd. 14. S. 570—598) — C. Thurot, Questions sur la rhétor. d'Arist. (Par. 1860) — Vahlen, zur Kritik aristotel. Schriften (Poetik und Rhetorik, Wien 1861; vgl. Susemihl in Jahn's Jahrbb. Bd. 85. S. 317 ff.; 395 ff.) — H. Sauppe in Nachrichten der Götting. Gesellsch. d. Wissensch. 1863).

2. Das oben citirte Werk von Gerber ist ein sehr dankenswerther Versuch, die sogen. Allgemeine Sprachwissenschaft (s. Abth. I. S. 278 ff.) und die Rhetorik in systematischer Darstellung der Sprache als Kunst zusammenzufassen und die Sprachkunst als besondere Kunstgattung zu begründen. Das inhaltreiche, durch die grosse Anzahl von Belegstellen sich empfehlende Werk enthält A. einen allgemeinen und B. einen besonderen Theil. A. Inhalt des erstern ist: I. Das System der Künste. 1) vom Wesen der Kunst — 2) von der Betheiligung der Menschen an der Kunst — 3) vom Ursprung des Kunstwerkes — 4) von dem System der Künste. — II. Von der Sprachkunst im Besonderen. 1) die Aufstellung der Sprachkunst als einer besondern Kunstgattung — 2) Prosa und Poesie; die Prosa der Sprachkunst — 3) Poesie und

Sprachkunst — 4) die Sprachkunst und die Redekunst — 5) über die Anerkennung der Sprachkunst als einer besondern Kunstgattung bei früheren Forschern — 6) die Gliederung der Sprachkunst; die Sprachkunst in ihrer Selbständigkeit; die Sprachkunst im Dienste der Sprache — 7) Andeutungen über die Geschichte der Sprachkunst — B. Besonderer Theil. Abschnitt I. Die Sprache als Kunst. 1) vom Ursprung und vom Wesen der Sprache — 2) Entstehung der Sprache durch die Wechselwirkung des Lautvermögens mit dem Geiste des Menschen, der hierdurch zu seiner Entwickelung gelangt — 3) die natürlichen Vorstufen der Sprache bis zur Schaffung der Sprachwurzel, d. h. bis zum Hervortreten der Kunst der Sprache — 4) die Sprachwurzel als Werk naiver Kunst; ihr Wesen ein Gegensatz zu den Naturlauten, ihre Gestalt, ihr Lautmaterial, ihre Fähigkeit der Mittheilung zu dienen; die Symbolik der Laute — 5) Bedeutung der Wurzel als Satz und Bild — die Bedeutung der Wurzel ist am nächsten der Form des unpersönlichen Verbums zu denken — das Auseinandertreten der Wurzel zum Wörtergeflecht ist zugleich Sondern und Verbinden — Erzeugung der Wörterklassen und der Beziehungsausdrücke, und wahrscheinliche Reihenfolge in der Bildung dieser Formationen nach Steinthal und Curtius — Fortschritt in der Entwickelung der Seelenthätigkeit zum Urtheilen und zur Begriffsbildung durch die Formirung des Satzes — der Satz als entfaltetes Bild im Unterschiede vom Urtheil; — die Sprache des abstrakten Denkens; Bezeichnung des Unsinnlichen. — Die Bedeutung der Worte ist weder individuell, noch allgemein, sondern bildlich. — 6) Verhältniss der Sprache zu der menschlichen Entwickelung überhaupt. — Die Sprache als Mittel. — In welchem Sinne die Sprache unser Eigenthum ist. — Das Denken und das Sprechen. — Die sogenannte innere Sprachform. — Die Sprache des Bedürfnisses, die Sprache der Mittheilung, die Sprache der Prosa, die Sprache der Poesie in Bezug darauf, wiefern sie Sprache als Mittel verwenden. — Die Sprache an sich ist Verwirklichung des menschlichen Erkennens durch fortgesetzte Kunstschöpfungen; als Bild des Menschen vereinigt sie in sich sinnliche und geistige Natur, stellt nur eben dieses mittlere dar, und hat hieran ihre Grenze. — Sprache bezeichnet ungenügend das Sinnliche, wie das abstrakt Geistige. — Untersuchung, wie der Kunstcharakter der Sprache die gesammte Entwickelung des Menschengeistes, namentlich in der Wissenschaft, bedingt. — Anhang: Analogie der Entwickelung von Schrift und Sprache — 7) Wiefern Lexicon und Grammatik als Darstellung der Technik der Sprachkunst zu betrachten sind. — Die Verwirklichung der Sprachkunst, bedingt durch die Natur, d. h. von der Verschiedenheit der Sprachen. — Die Entwickelung der Sprachkunst, bedingt durch die Geschichte der Sprache. — Die Enfaltung der Sprache, bedingt durch den usus. — 8) A. Das Wort, betrachtet nach seiner Bedeutung und deren Wandel; d. h. von den Tropen. — Möglichkeit einer Bedeutungslehre; der Wandel der Bedeutung; alle Wörter sind von Anfang an Tropen; die Tropen als ästhetische Figuren; die sogenannte eigentliche Bedeutung der Wörter; die Synekdoche in der Sprache; die Metapher bei dem Nomen, in der Bezeichnung des Geschlechts, bei den Formwörtern; die Metonymie im Gebiete des Unsinnlichen; die Katachrese. — B. Das Wort, betrachtet nach seinem Lautkörper; von den grammatischen Figuren phonetischer Art. — Die Kunsttechnik der Sprache vom Standpunkt der vergleichenden Sprachwissenschaft, der historischen Grammatik, vom Standpunkt eines als feststehend angenommenen usus aus. — Die grammatischen

Figuren; vitium und virtus oratonis; Euphonie und Kakophonie; Hiatus, Gleichklänge, Mundarten, Idiotismus, Fremdwörter, Lehnwörter, Archaismen und Neologismen; Terminologie und Betrachtung der etymologisch-grammatischen Figuren. — C. Das Wort, betrachtet in seinen Beziehungen; von den syntaktisch-grammatischen Figuren. Analogie der Sprachformationen in der Etymologie und Syntax; Begriff und Terminologie der syntaktischen Figuren; Pleonasmus, Ellipse, Enallage mit ihren Unterarten. — Abschnitt II. Die Sprachkunst im Dienste der Rede. — 1) Wiefern die Werke der Sprachkunst im Dienste der Rede als der Kunst angehörig schon bisher betrachtet wurden. — Unterschied dieser Sprachkunst-Werke von den entsprechenden Bildungen innerhalb der Sprache d. h. von den Tropen und den grammatischen Figuren. — Eintheilung der Sprachkunst-Werke und Kritik der früher aufgestellten Eintheilungen. — 2) Die ästhetischen Figuren; ihr Begriff; ihre Bedeutung für die literarische Sprache; ihre Eintheilung. — Die Synekdoche und die auf ihr beruhenden ästhetischen Figuren. — Die Metonymie und die auf ihr beruhenden ästhetischen Figuren. — Die Methapher und die auf ihr beruhenden ästhetischen Figuren. — 3) Die phonetischen Figuren oder Lautfiguren: ihr Begriff und ihre Eintheilung. — Die Onomatopoeie. — Figuren des Gleichklangs. — Figuren der Euphonie. — Die Wortfiguren. — 4) Die noëtischen Figuren oder Sinnfiguren; ihr Begriff und ihre Eintheilung.—Sinnfiguren, welche durch Häufung oder Steigerung des Ausdrucks wirken. — Sinnfiguren welche durch Beschränkung und Unterbrechung oder durch Abschwächung des Ausdrucks wirken. — Sinnfiguren, welche auf einer äusseren oder inneren Umgestaltung des Ausdrucks beruhen. —5) Anhang, termini enthaltend, welche sich bei den Alten noch sonst zur Bezeichnung von Redefiguren vorfinden.—Abschnitt III. Die selbstständigen Werke der Sprachkunst. 1) Das Sprachbild. Begriff und Eintheilung. Die Laut- und Wortspiele. Die naiven Lautspiele. Literarische Laut- und Wortspiele; Centonen; Parodieen; die Wortwitze, Witzworte, Laut- und Worträthsel. — 2) Die selbstständigen Werke der Sprachkunst, welche den Gedankengehalt eines Seelenmoments darstellen, d. h. die Sinnsprüche, das Sprüchwort. — Das Epigramm. — Die Gnome und Priamel. — Der Sinnwitz. — Das Sinnräthsel. — 3) Die selbständigen Werke der Sprachkunst, welche ein Bild der Vorstellung entfalten, d. h. die ästhetischen Sprachbilder. — Die Fabel. — Die Parabel. — Die Allegorie. — Das allegorische Räthsel. — Der bildliche Witz. — 4) Das Gränzgebiet zwischen Sprachkunst und Dichtkunst.

---

§. 2. Umfang und Eintheilung der Rhetorik werden bedingt durch den Umfang und die Eintheilung der Beredsamkeit.

In der ältern Zeit des griechischen Staatslebens wurde die Beredsamkeit ausschliesslich auf die Processreden bezogen, man kannte daher vor Isokrates nur eine gerichtliche Beredsamkeit. Erst Isokrates zog auch die berathende Beredsamkeit in den Kreis der technischen Behandlung. Endlich fügte Aristoteles noch als dritten Theil die epideiktische Beredsamkeit, das γένος ἐπιδεικτικόν hinzu (vgl. Cic. de invent. 1, 5, 7: Aristoteles

autem, qui huic arti plurima adiumenta atque ornamenta subministravit, tribus in generibus versari rhetoris officium putavit, demonstrativo, deliberativo, iudiciali. Demonstrativum est, quod tribuitur in alicuius certae personae laudem aut vituperationem; deliberativum, quod positum in disceptatione civili habet in se sententiae dictionem; iudiciale, quod positum in iudicio habet in se accusationem et defensionem, aut petitionem et recusationem. Et, quem ad modum nostra quidem fert opinio, oratoris ars et facultas in hac materia tripertita versari existimanda est). Aristoteles' eigene Worte sind (Rhetor. 1, 3, 1—3): *Ἔστι δὲ τῆς ῥητορικῆς εἴδη τρία τὸν ἀριθμόν· τοσοῦτοι γὰρ καὶ οἱ ἀκροαταὶ τῶν λόγων ὑπάρχουσιν ὄντες· σύγκειται μὲν γὰρ ἐκ τριῶν ὁ λόγος, ἔκ τε τοῦ λέγοντος, καὶ περὶ οὗ λέγει, καὶ πρὸς ὅν· καὶ τὸ τέλος πρὸς τοῦτόν ἐστιν· λέγω δὲ τὸν ἀκροατήν. Ἀνάγκη δὲ τὸν ἀκροατὴν ἢ θεωρὸν εἶναι, ἢ κριτήν· κριτὴν δὲ, ἢ τῶν γεγενημένων, ἢ τῶν μελλόντων. Ἔστι δ' ὁ μὲν περὶ τῶν μελλόντων κρίνων, οἷον ἐκκλησιαστής· ὁ δὲ περὶ τῶν γεγενημένων, οἷον ὁ δικαστής· ὁ δὲ περὶ τῆς δυνάμεως, οἷον ὁ θεωρός. Ὥστ' ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τρία γένη τῶν λόγων τῶν ῥητορικῶν, συμβουλευτικόν, δικανικόν, ἐπιδεικτικόν. Συμβουλῆς δὲ τὸ μὲν προτροπή, τὸ δὲ ἀποτροπή· ἀεὶ γὰρ καὶ οἱ ἰδίᾳ συμβουλεύοντες, καὶ οἱ κοινῇ δημηγοροῦντες, τούτων θάτερον ποιοῦσι. Δίκης δὲ τὸ μὲν κατηγορία, τὸ δὲ ἀπολογία· τούτων γὰρ ὁποτερονοῦν ποιεῖν ἀνάγκη τοὺς ἀμφισβητοῦντας. Ἐπιδεικτικοῦ δὲ τὸ μὲν ἔπαινος τὸ δὲ ψόγος.*

Diese Dreitheilung der Beredsamkeit wurde denn auch die allgemein herrschende für die Rhetorik. Vgl. Dionys. de Lys. iud. 16 p. 253: *Τρικῇ δὲ νενεμημένου τοῦ ῥητορικοῦ λόγου καὶ τρία περιειλημφότος γένη, τὸ δὲ δικανικὸν καὶ τὸ συμβουλευτικὸν καὶ τὸ καλούμενον ἐπιδεικτικὸν ἢ πανηγυρικόν, ἐν ἅπασι μὲν τούτοις ἐστὶν ὁ ἀνὴρ λόγου ἄξιος.* Und Conific. Rhetor. ad Herenn. 1, 2, 2: Tria sunt genera causarum, quae recipere debet orator: demonstrativum, deliberativum, iudiciale.

Innerhalb der eben angegebenen Dreitheilung zerfällt die Rhetorik in Rücksicht auf die Behandlung ihres Stoffes in fünf Theile, nämlich:

1) Die Erfindung oder Auffindung des Stoffes, *εὕρεσις*, inventio;

2) die Anordnung, *τάξις*, dispositio;

3) der Ausdruck, *λέξις*, elocutio;

4) das Gedächtniss, *μνήμη*, memoria;

5) der Vortrag, *ὑπόκρισις*, pronuntiatio oder actio.

Cic. de orat. 1, 15, 64: Is orator erit mea sententia hoc tam gravi dignus nomine, qui, quaecumque res inciderit, quae sit dictione explicanda, prudenter et composite et ornate et memoriter dicet cum quadam actionis etiam dignitate.

Die Befähigung für diese verschiedenen Theile der Beredsamkeit wird durch dreierlei gewonnen: a) durch natürliche Anlage, *φύσις*; b) durch Kunst oder theoretische Anleitung, *τέχνη*; und c) durch Uebung, *ἄσκησις* oder *μελέτη*. Schon Protagoras hat diese drei Erfordernisse rhetorischer Propädeutik aufgestellt, und Plato und Isokrates hielten dieselben fest (vgl. Plat. Phaedr. p. 269, d; Isocr. or. 13, 14 ff.; vgl. auch Quintil. 3, 5, 1). Von den drei angegebenen Erfordernissen sind natürliche Anlage und Uebung die Hauptsache, theoretische Anleitung nur von sekundärem Werthe, vgl. Isocr. or. 13, 15: *ἡ δὲ παίδευσις τοὺς μὲν τοιούτους (τοὺς εὐφυεῖς καὶ τοὺς περὶ τὰς ἐμπειρίας γεγυμνασμένους) τεχνικωτέρους καὶ πρὸς τὸ ζητεῖν εὐπορωτέρους ἐποίησεν. οἷς γὰρ νῦν ἐντυγχάνουσι πλανώμενοι, ταῦτ' ἐξ ἑτοιμοτέρου λαμβάνειν αὐτοὺς ἐδίδαξεν. τοὺς δὲ καταδεεστέραν τὴν φύσιν ἔχοντας ἀγωνιστὰς μὲν ἀγαθοὺς ἢ λόγων ποιητὰς οὐκ ἂν ἀποτελέσειεν, αὐτοὺς δ' ἂν αἵτῶν προαγάγοι καὶ πρὸς πολλὰ φρονιμωτέρως διακεῖσθαι ποιήσειεν.*

Die allgemeinste Formel für die Aufgabe des Redners stellt Cicero auf de opt. gen. 1, 3: Optimus est enim orator, qui dicendo animos audientium et docet et delectat et permovet; docere debitum est, delectare honorarium, permovere necessarium; vgl. Brut. 49, 185: tria sunt enim, quae sint efffcienda dicendo: ut doceatur is, apud quem dicetur, ut delectetur, ut moveatur vehementius; und Quintil 3, 5, 1: tria sunt, quae praestare debeat orator, ut doceat, moveat, delectet.

---

§. 3. Die fünf Haupttheile der Rhetorik.

I. Die Lehre von der Erfindung oder Auffindung des Stoffes, *εὕρεσις*, inventio.

A. In der griechischen Beredsamkeit.

Nach Aristoteles (Rhetor. 3, 13, 1 ff.) enthält jede Rede im Allgemeinen zwei Theile: *πρόθεσις*, die Behauptung, und

πίστις, die Beglaubigung. Seine Worte sind: *Ἔστι δὲ τοῦ λόγου δύο μέρη· ἀναγκαῖον γὰρ, τό τε πρᾶγμα εἰπεῖν περὶ οὗ, καὶ τότ' ἀποδεῖξαι. Διὸ εἰπόντα μὴ ἀποδεῖξαι, ἢ ἀποδεῖξαι μὴ προειπόντα, ἀδύνατον. Ὅτε γὰρ ἀποδεικνύων τι ἀποδείκνυσι· καὶ ὁ προλέγων ἕνεκα τοῦ ἀποδεῖξαι προλέγει. Τούτων δὲ τὸ μὲν πρόθεσίς ἐστι, τὸ δὲ πίστις. Ὥσπερ ἂν εἴ τις διέλοι, ὅτι τὸ μὲν πρόβλημα, τὸ δὲ ἀπόδειξις.*

Schon zu Aristoteles' Zeit nahmen manche Rhetoriker vier Theile der Rede an: *προοίμιον* (Einleitung), *πρόθεσις* (Behauptung), *πίστις* (Beglaubigung), *ἐπίλογος* (Schlussrede). Später theilte man die Rede allgemein in fünf Theile: a) *προοίμιον* (prooemium), b) *διήγησις* (narratio), c) *πίστις*, spät. *ἀγών*, oder *ἀπόδειξις*, auch *κατασκευὴ κεφαλαίων* (confirmatio, probatio), d) *λύσις* od. *ἀνασκευή* (refutatio), und e) *ἐπίλογος* (peroratio). Andre fassten die probatio und refutatio nur als Einen Theil auf.

Der Zweck dieser verschiedenen Theile wird von Theodektes (bei Lollianus in Walz Rhetor. gr. VII. p. 33) folgendermassen angegeben: *ἔργον ῥήτορος, ὥς φησι Θεοδέκτης, προοιμιάσασθαι πρὸς εὔνοιαν, διηγήσασθαι πρὸς πιθανότητα, πιστώσασθαι πρὸς πειθώ, ἐπιλογίσασθαι πρὸς ὀργὴν ἢ ἔλεον.* Und von Cicero (orat. 35; 122): Quid iam sequitur, quod quidem artis sit, nisi ordiri orationem, [in] quo aut concilietur auditor aut erigatur aut paret se ad discendum; rem breviter exponere et probabiliter et aperte, ut quid agatur intellegi possit: sua confirmare, adversaria evertere, eaque efficere non perturbate, sed singulis argumentationibus ita concludendis, ut efficiatur quod sit consequens eis, quae sumentur ad quamque rem confirmandam; post omnia peroratione inflammantem restinguentemve concludere?

a. Die Einleitung, *προοίμιον*, prooemium.

Aristot. Rhetor. 3, 14: *Τὸ μὲν οὖν προοίμιόν ἐστιν ἀρχὴ λόγου, ὅπερ ἐν ποιήσει πρόλογος, καὶ ἐν αὐλήσει προαύλιον.*

Anonym. Seguer. p. 427: *Ἰστέον ὅτι κυρίως προοίμια ἔλεγον οἱ παλαιοὶ τὰ τῶν κιθαρῳδῶν· οἴμας γὰρ ἐκάλουν οὗτοι τὰς ᾠδάς· τὸ οὖν ἀνάκρουμα τὸ πρὸ τῆς ᾠδῆς τῆς κιθάρας προοίμιον ἐκάλουν, ἀπὸ τούτων καὶ ἐπὶ τὸν ῥητορικὸν μετενήνεκται λόγον τὸ ὄνομα.*

Quintil. 4, 1, 1 ff.: Quod principium Latine vel exordium dicitur, maiore quadam ratione Graeci videntur *προοίμιον* nominasse: quia a nostris initium modo significatur; illi satis clare

partem hanc esse ante ingressum rei, de qua dicendum sit, ostendunt. Nam, sive propterea, quod *οἶμη* cantus est, et citharoedi pauca illa, quae, antequam legitimum certamen incoënt, emerendi favoris gratia canunt, prooemium cognominaverunt: oratores quoque ea, quae, priusquam causam exordiantur, ad conciliandos sibi iudicum animos praeloquuntur, eadem appellatione signarunt: sive, quod *οἶμον* iidem Graeci viam appellant, id quod ante ingressum rei ponitur sic vocare est institutum: certe prooemium est, quod apud iudicem, priusquam causam cognoverit, prosit. vitioseque in scholis facimus, quod exordio semper sic utimur, quasi causam iudex iam noverit.

Uecer den Hauptzweck des *προοίμιον* in den Gerichtsreden lehrt Aristoteles (Rhet. 3, 14, 6 ff.), 'es sei eine Hinweisung auf das Thema der Rede, damit die Zuhörer im Voraus wissen, wovon die Rede handelt' etc.: *Ἐν δὲ τοῖς λόγοις καὶ ἔπεσι (τὸ προοίμιον) δεῖγμά ἐστι τοῦ λόγου, ἵνα προϊδωσι, περὶ οὗ ἧ ὁ λόγος, καὶ μὴ κρέμηται ἡ διάνοια· τὸ γὰρ ἀόριστον πλανᾷ. Ὃ δοὺς οὖν ὥσπερ εἰς τὴν χεῖρα, τὴν ἀρχὴν ποιεῖ ἐχόμενον ἀκολουθεῖν τῷ λόγῳ. Διὰ τοῦτο,*

Μῆνιν ἄειδε θεά.
Ἄνδρα μοι ἔννεπε Μοῦσα.
Ἠγεό μοι λόγον ἄλλον, ὅπως Ἀσίας ἀπὸ γαίης
ἦλθεν ἐς Εὐρώπην πόλεμος μέγας . .

Τὸ μὲν οὖν ἀναγκαιότατον ἔργον τοῦ προοιμίου καὶ ἴδιον τοῦτο, δηλῶσαι, τί ἐστι τὸ τέλος, οὗ ἕνεκα ὁ λόγος. Διόπερ ἂν δῆλον ἧ καὶ μικρὸν τὸ πρᾶγμα, οὐ χρηστέον προοιμίῳ.

Das Prooemium soll zugleich dazu dienen, den Zuhörer auf die vortheilhafteste Weise vorzubereiten, ihn wohlwollend, aufmerksam und gelehrig zu machen. Anonym. (ap. Spengel I. p. 321): *ἔργον προοιμίων εὔνοια, πρόσεξις, εὐμάθεια.* Quintil. 4, 1, 5: Causa principii nulla est alia, quam ut auditorem, quo sit nobis in ceteris partibus accommodatior, praeparemus. Id fieri tribus maxime rebus, inter auctores plurimos constat, si benevolum, attentum, docilem fecerimus: non quia ista non per totam actionem sint custodienda, sed quia initiis praecipue necessaria, per quae in animum iudicis, ut procedere ultra possimus, admittimur. Vgl. auch Cornific. 1, 4, 6: Principium est, cum statim animum auditoris nobis idoneum reddimus ad audiendum. id ita sumitur, ut attentos, ut dociles, ut benevolos auditores habere

possimus. Cic. de invent. 1, 15, 20: Exordium est oratio animum auditoris idonee comparans ad reliquam dictionem, quod eveniet, si eum benevolum, attentum, docilem confecerit. Id. Top. 26, 97: in quibus (principiis) ut benevoli, ut dociles, ut attenti sint qui audiant, efficiendum est propriis locis.

Zuweilen ist das Prooemium gar nicht anzuwenden, vielmehr sogleich mit der Erzählung (s. im Folg.) zu beginnen, wenn nämlich die Zeit drängt, oder die Sache keiner Vorbereitung bedarf. Anonym. Seguer. p. 430: *ἰστέον ὅτι πολλάκις δεῖ παραιτεῖσθαι τὰ προοίμια· οὐ γὰρ ἀεὶ προοιμιαστέον, ὅταν γὰρ μὴ πάθος ἔχῃ τὰ πράγματα οὐ προοιμιαστέον· δεύτερον, ὅταν πάθος μὲν ἔχῃ, ὁ δὲ ἀκροατὴς μὴ προσίηται τὸν ἔξω τῶν πραγμάτων λόγον ἤτοι σπεύδων ἢ ὀργιζόμενος· τρίτον ὅταν οἰκεῖοι ὦσιν οἱ ἀκούοντες· περιττὸν γὰρ τὸ πειρᾶσθαι εὔνους ἡμῖν ποιεῖν τοὺς ἀκούοντας οἰκείους ὄντας· τέταρτον ὅταν ὀλίγον λαμβάνωμεν ὕδωρ, πρὸς ὃ δεῖ λέγειν τὸν λόγον· ἐνταῦθα γὰρ ἡ τῶν ὠφελιμωτέρων διήγησις ἀναγκαιοτέρα.* Quintil. 4, 1, 72: Haec de prooemio, quoties erit eius usus. non semper autem est. nam et supervacuum aliquando est, si sit praeparatus satis etiam sine hoc iudex, aut si res praeparatione non egeat. Aristoteles quidem in totum id necessarium apud bonos iudices negat (Rhetor. 3, 14, 8: *δεῖ δὲ μὴ λανθάνειν, ὅτι πάντα ἔξω τοῦ λόγου τὰ τοιαῦτα· πρὸς φαῦλον γὰρ ἀκροατὴν καὶ τὰ ἔξω τοῦ πράγματος ἀκούοντα· ἐπεὶ ἂν μὴ τοιοῦτος ᾖ, οὐδὲν δεῖ προοιμίου, ἀλλ' ἢ ὅσον τὸ πρᾶγμα εἰπεῖν κεφαλαιωδῶς, ἵνα ἔχῃ ὥσπερ σῶμα κεφαλήν*). Aliquando tamen uti, nec si velimus, eo licet, cum iudex occupatus, cum angusta sunt tempora, cum maior potestas ab ipsa re cogit incipere.

Der Schluss des Prooemium muss einen passenden Uebergang zur eigentlichen Rede bilden. Cic. de orat. 2, 80, 325: connexum autem ita sit principium consequenti orationi, ut non tamquam citharoedi prooemium adfictum aliquod, sed cohaerens cum omni corpore membrum esse videatur. Quintil. 4, 1, 76: id debebit in principio postremum esse, cui commodissime iungi initium consequentium poterit. Vgl. so bei Isocr. 19, 4: *ὅθεν δ' οἴομαι τάχιστ' ἂν ὑμᾶς μαθεῖν περὶ ὧν ἀμφισβητοῦμεν, ἐντεῦθεν ἄρξομαι διηγεῖσθαι.* Demosth. 27, 3: *ὅθεν οὖν ῥᾷστα μαθήσεσθε περὶ αὐτῶν, ἐντεῦθεν ὑμᾶς καὶ ἐγὼ πρῶτον πειράσομαι διδάσκειν·* und 29, 5: *ἄρξομαι δ' ἐντεῦθεν, ὅθεν καὶ ὑμεῖς ῥᾷστ' ἂν μάθοιτε κἀγὼ τάχιστ' ἂν διδάξαιμι* etc. Vgl. auch Dion. Hal. de Lys. iud. 24 p. 259; Weber zu Demosth. Aristocr. p. 123 ff.

b. Die Erzählung, *διήγησις*, narratio.

Cic. part. orat. 9, 31: Narratio est rerum explicatio ('die Entwickelung des Sachverhalts') est quaedam quasi sedes et fundamentum constituendae fidei. Id. de invent. 1, 19, 27: Narratio est rerum gestarum aut ut gestarum expositio; vgl. auch im Folg. Quintil. 4, 2, 30.

Die Erzählung ist nicht immer nothwendig. Quintil. 4, 2, 4: Plerique semper narrandum putaverunt: quod falsum esse pluribus coarguitur. Sunt enim ante omnia quaedam tam breves causae, ut propositionem potius habeant, quam narrationem. Id accidit aliquando utrique parti, cum vel nulla expositio est, vel de re constat, de iure quaeritur: ut apud centumviros, 'Filius an frater debeat esse intestatae heres?' ‚Pubertas annis, an habitu corporis aestimetur?' Aut cum est quidem in re narrationi locus, sed ante aut iudici nota sunt omnia, aut priore loco recte exposita etc.

Die verschiedenen Arten der Erzählung gibt Cicero an letzt. Stelle an: Narrationum genera tria sunt: unum genus est, in quo ipsa causa et omnis ratio controversiae continetur; alterum, in quo digressio aliqua extra causam aut criminationis aut similitudinis aut delectationis non alienae ab eo negotio, quo de agitur, aut amplificationis causa interponitur. tertium genus est remotum a civilibus causis; eius partes sunt duae, quarum altera in negotiis, altera in personis maxime versatur etc. — Theodorus von Byzanz nahm (nach Mart. Capell. 5, 552 p. 186 ed. Eyssenh.) fünf Arten der Erzählung an: *προδιήγησις*, *ὑποδιήγησις*, *παραδιήγησις*, *ἀντιδιήγησις*, *καταδιήγησις*. Die *προδιήγησις* ist die Erzählung von etwas, was der Darlegung des eigentlichen (in der spätern Rhetorik auch *προκατάστασις* oder *προκαταστατικόν* gen.) Sachverhalts vorausliegt. — Die *ὑποδιήγησις* ist die Art der Erzählung, welche mit den Thatsachen zugleich die Absichten, Pläne und Veranlassungen der Thäter angibt. — Die *παραδιήγησις* liegt eigentlich extra causam, trägt aber dazu bei, den Richter für unsre Darstellung des Sachverhalts zu gewinnen, von Quintil. 4, 2, 17 'pertinentes ad causam, sed non ipsius causae narrationes'. — Die *ἀντιδιήγησις* ist die Art der Erzählung, welche gegen die Erzählung des Gegners im Ganzen oder im Einzelnen gerichtet ist. — Die *καταδιήγησις* ist die Erzählung, welche zugleich als Beweis dient. Fortunat. p. 112: Katadiegesis est, cum

sola narratione materia continetur, quae in his controversiis collocatus, in quibus tota oratio narrativa est. Ausser den genannten fünf Arten wird noch eine *ἐπιδιήγησις* angenommen, eine repetita narratio, die nach dem Beweis, oder auch nach dem Epilog ihren Platz findet, von Quintil. 4, 2, 128 bezeichnet als 'sane res declamatoria magis quam forensis, ideo autem reperta, ut, quia narratio brevis esse debet, fusius et ornatius res posset exponi: quod fit vel invidiae gratia vel miserationis'.

Nach Isokrates und den ihm folgenden Rhetorikern muss die *διήγησις* drei Eigenschaften besitzen: sie muss nämlich *α*) deutlich, *σαφής*, lucida, perspicua, manifesta, aperta; *β*) kurz, *σύντονος*, brevis; endlich *γ*) wahrscheinlich, *πιθανή*, verisimilis, probabilis, credibilis sein. Dion. Halic. de Demosth. 34: *καὶ τῆς σαφηνείας καὶ τῆς συντομίας καὶ τοῦ πιθανοῦ χωρίον ἀποφαίνουσιν οἱ τεχνογράφοι τὴν διήγησιν.* Cornif. 1, 9, 14: Tris res convenit habere narrationem: ut brevis, ut dilucida, ut veri similis sit. Cic. de invent. 1, 20, 28: Nunc de narratione ea, quae causae continet expositionem, dicendum videtur. oportet igitur eam tris habere res: ut brevis, ut aperta, ut probabilis sit. Quintil. 4, 2, 30: Narratio est rei factae, aut ut factae, utilis ad persuadendum expositio, vel (ut Apollodorus finit) oratio docens auditorem, quid in controversia sit. Eam plerique scriptores, maxime qui sunt ab Isocrate, volunt esse lucidam, brevem, verisimilem. Neque enim refert, an pro lucida perspicuam, pro verisimili probabilem credibilemve dicamus. Eadem nobis placet divisio; quamquam et Aristoteles ab Isocrate parte in una dissenserit, praeceptum brevitatis irridens, tanquam necesse sit, longam aut brevem esse expositionem, nec liceat ire per medium Die von Quintilian erwähnte Stelle lautet (Rhetor. 3, 16, 4): *Νῦν δὲ γελοίως τὴν διήγησίν φασι δεῖν εἶναι ταχεῖαν. Καίτοι ὥσπερ ὁ τῷ μάττοντι ἐρομένῳ, πότερον σκληρὰν ἢ μαλακὴν μάξει, τί δ' ἔφη, εἶ ἀδύνατον; καὶ ἐνταῦθα ὁμοίως· δεῖ γὰρ μὴ μακρῶς διηγεῖσθαι, ὥσπερ οὐδὲ προοιμιάζεσθαι μακρῶς, οὐδὲ τὰς πίστεις λέγειν· οὐδὲ γὰρ ἐνταῦθά ἐστι τὸ εὖ, ἢ τῷ ταχὺ, ἢ τῷ συντόνως, ἀλλὰ τῷ μετρίως· τοῦτο δ' ἐστὶ, τὸ λέγειν ὅσα δηλώσει τὸ πρᾶγμα, ἢ ὅσα ποιήσει ὑπολαβεῖν γεγονέναι, ἢ βεβλαφέναι, ἢ ἠδικηκέναι, ἢ τηλικαῦτα ἡλίκα βούλει· τῷ δὲ ἐναντίῳ τὰ ἐναντία.*

Das Speciellere über die drei Eigenschaften der Erzählung s. bei Volkmann S. 114 ff.

c. Der Beweis, *πίστις, ἀγών, ἀπόδειξις, κατασκευὴ κεφαλαίων*, argumentatio, confirmatio, probatio.

Der Beweis ist der wichtigste Theil der Rede, der daher niemals fehlen darf. Anaxim. 5 p. 191, 32: *Πίστεις, αἷς ἀνάγκη μὲν πρὸς πάντα τὰ μέρη τῶν λόγων χρῆσθαι, χρησιμώταται δέ εἰσιν ἐν ταῖς κατηγορίαις καὶ ταῖς ἀπολογίαις· ταῦτα γὰρ πλείστης ἀντιλογίας δέονται.* Cic. de invent. 1, 24, 34: Confirmatio est, per quam argumentando nostrae causae fidem et auctoritatem et firmamentum adiungit oratio.

Nach Aristoteles zerfallen die Beweise in zwei Arten: in unkünstliche und künstliche Beweise, *πίστεις ἄτεχνοι* und *πίστεις ἔντεχνοι*, d. h. theils Beweise, die der Redner ausserhalb seiner Sache vorfindet und blos rhetorisch gestaltet; theils solche, die er selbst aus der Sache zieht und gleichsam hervorbringt. Aristot. Rhetor. 1, 2, 2: *τῶν δὲ πίστεων αἱ μὲν ἄτεχνοί εἰσιν, αἱ δ' ἔντεχνοι· ἄτεχνα δὲ λέγω, ὅσα μὴ δι' ἡμῶν πεπόρισται, ἀλλὰ προϋπῆρχεν, οἷον μάρτυρες, βάσανοι, συγγραφαὶ καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἔντεχνα δὲ ὅσα διὰ τῆς μεθόδου καὶ δι' ἡμῶν κατασκευασθῆναι δυνατόν· ὥστε δεῖ τούτων τοῖς μὲν χρῆσθαι, τὰ δὲ εὑρεῖν.* Cic. de orat. 2, 27, 116: Ad probandum autem duplex est oratori subiecta materies: una rerum earum, quae non excogitantur ab oratore, sed in re positae ratione tractantur, ut tabulae, testimonia, pacta, conventa, quaestiones, leges, senatus consulta, res iudicatae, decreta, responsa, reliqua, si quae sunt, quae non ab oratore pariuntur, sed ad oratorem a reis deferuntur; altera est, quae tota in disputatione et in argumentatione oratoris collocata est. Quintil. 5, 1, 1 ff.: Ac primum quidem illa partitio, ab Aristotele tradita, consensum fere omnium meruit, alias esse probationes, quas extra dicendi rationem acciperet orator; alias, quas ex causa traheret ipse, et quodam modo gigneret; ideoque illas *ἀτέχνους*, id est inartificiales, has *ἐντέχνους*, id est artificiales vocaverunt. Ex illo priore genere sunt praeiudicia, rumores, tormenta, tabulae, iusiurandum, testes, in quibus pars maxima contentionum forensium consistit.

Die unkünstlichen Beweise, *πίστεις ἄτεχνοι*, enthalten nach Aristoteles fünf Arten: Gesetze, Zeugen, Verträge, Foltergeständnisse, Eidschwüre. Aristot. Rhetor. 1, 15, 1 ff.: *Περὶ δὲ τῶν ἀτέχνων καλουμένων πίστεων, ἐχόμενόν ἐστι τῶν εἰρημένων, ἐπιδραμεῖν· ἴδιαι γὰρ αὗται τῶν δικανικῶν. Εἰσὶ δὲ πέντε*

τὸν ἀριθμόν, νόμοι, μάρτυρες, συνθῆκαι, βάσανοι, ὅρκος. Noch andre Arten führen Cicero und Quintilian an (s. die vorstehenden Citate). Das Specielle über diese Beweisarten s. bei Aristoteles l. l. §. 3 ff.

Die künstlichen Beweise, *πίστεις ἔντεχνοι*, beruhen auf logischen Operationen, bei welchen vermittels des Gewissen oder Wahrscheinlichen dem Ungewissen eine nicht leicht zu bezweifelnde Glaubwürdigkeit verschafft wird. Nach Aristoteles wird jeder Beweis, welcher eine subjektive Ueberzeugung hervorbringt, entweder durch Induction oder durch Syllogismus, durch Beispiele oder durch Schlüsse gebildet; und so auch in der Rhetorik. Hier zerfallen die *πίστεις* in *ἐνθυμήματα* und *παραδείγματα*; und zwar ist *ἐνθύμημα* der rhetorische Schluss, *παράδειγμα* die rhetorische Induction. Aristot. Rhetor. 1, 2, 8: *Τῶν δὲ διὰ τοῦ δεικνύναι ἢ φαίνεσθαι δεικνύναι, καθάπερ καὶ ἐν τοῖς διαλεκτικοῖς τὸ μὲν ἐπαγωγή ἐστι, τὸ δὲ συλλογισμός, καὶ ἐνταῦθα ὁμοίως. Ἔστι γὰρ τὸ μὲν παράδειγμα ἐπαγωγή, τὸ δὲ ἐνθύμημα συλλογισμός. Καλῶ δ' ἐνθύμημα μὲν ῥητορικὸν συλλογισμόν, παράδειγμα δὲ ἐπαγωγὴν ῥητορικήν* ('ich nenne aber Enthymem einen rhetorischen Syllogismus, Beispiel eine rhetorische Induction').

Ueber die verschiedenen Topen der Enthymeme und die Beispiele s. Volkmann S. 158 ff.

d. Die Widerlegung, *λύσις*, refutatio od. reprehensio.

Die älteren griechischen und römischen Rhetoriker (Anaximenes, Aristoteles, Cornificius, Cicero) behandeln die Regeln für die 'Widerlegung' zugleich mit der Lehre vom 'Beweise'; erst bei Quintilian (5, 13) erhalten dieselben eine besondere Behandlung.

Die *λύσις*, deren Aufgabe es ist, die *ἀντίθεσις* des Gegners, d. i. das, was derselbe entweder wirklich uns gegenüber aufgestellt hat, oder doch aufstellen könnte, zu widerlegen, muss entweder das Materiale oder das Formale derselben oder Beides zugleich angreifen. Die *ἀντιθέσεις* sind, wie die *πίστεις*, theils *ἄτεχνοι*, theils *ἔντεχνοι* oder *παραδειγματικοί*.

Die logischen Operationen bei der Widerlegung sind doppelter Art: man widerlegt entweder durch einen Gegenschluss, *ἀντισυλλογισμός*, oder durch Vorbringung von Einwürfen oder sogen. Instanzen, *ἐνστάσεις*. Aristot. Rhetor. 2, 25, 1 ff.: *Περὶ δὲ λύσεων ἐχόμενόν ἐστι τῶν εἰρημένων εἰπεῖν. Ἔστι δὲ λύειν ἢ*

ἀντισυλλογισάμενον ἢ ἔνστασιν ἐνεγκόντα etc. Ferner geschieht die Widerlegung entweder direkt, indem man die Behauptung des Gegners geradezu in Abrede stellt (λύσις κατ' ἔνστασιν nach Hermog., λύσις κατ' ἀνατροπήν nach Aps.), oder indirekt durch Conjectur (über die Unwahrheit des Thatbestands, wie Lys. or. 1, 37 ff.; Cic. pro Cael. 21 ff.; pro Mur. 6, 13) oder durch Definition (λύσις κατὰ μέθοδον). — Die wirksamste Art der indirekten Widerlegung ist die μέθοδος κατὰ περιτροπήν, indem man dem Gegner dasjenige, worauf er sich am meisten stützt, gleichsam unter den Füssen fortzieht und es gegen ihn selbst kehrt. Aristoteles nennt (Rhetor. 2, 23) diese Art der Widerlegung den τόπος ἐκ τῶν εἰρημένων καθ' αὑτοὺς πρὸς τὸν εἰπόντα. — Andere Arten der Widerlegung sind noch: die μέθοδος oder λύσις κατὰ σύγκρουσιν, welche darin besteht, dass man die gegnerischen Behauptungen einander gegenüberstellt und zeigt, dass sie einander widersprechen (wie in Demosth. Androt. 18; Eubul. 52; Cic. pro Sulla 10, 31; pro Ligar. 3, 9). — Ferner die μέθοδος oder λύσις κατὰ μείωσιν, bei welcher man die gegnerische Behauptung zu verkleinern sucht (so in Demosth. Sept. 19; 21). — Umgekehrt besteht die λύσις κατ' αὔξησιν darin, die Sache, welche der Gegner in seinem Interesse als geringfügig dargestellt hat, als bedeutend erscheinen zu lassen. — Sehr wirksam ist die ἀπαγωγὴ εἰς ἄτοπον deductio ad absurdum. — Ueber noch andere Arten der λύσις s. Volkmann S. 201 ff.

e. Der Schluss der Rede ἐπίλογος, peroratio (auch cumulus oder conclusio gen.).

Nach Aristoteles besteht der Epilog aus vier Bestandtheilen: erstens aus dem, welcher es damit zu thun hat, den Zuhörer für uns günstig und für unsern Gegner ungünstig zu stimmen; zweitens aus dem, welcher auf Vergrösserung oder Verkleinerung ausgeht; drittens aus dem, welcher den Zuhörer in die bezüglichen Stimmungen zu versetzen sucht; endlich viertens aus der Recapitulation. (Rhetor. 3, 19, 1: Ὁ δ' ἐπίλογος σύγκειται ἐκ τεττάρων, ἔκ τε τοῦ πρὸς ἑαυτὸν κατασκευάσαι εὖ τὸν ἀκροατήν, καὶ τὸν ἐναντίον φαύλως· καὶ ἐκ τοῦ αὐξῆσαι καὶ ταπεινῶσαι· καὶ ἐκ τοῦ εἰς τὰ πάθη τὸν ἀκροατὴν καταστῆσαι· καὶ ἐξ ἀναμνήσεως). Bei späteren Rhetorikern besteht der Epilogus nur aus drei Theilen. So bei Cornific. 2, 30, 47: Conclusiones, quae apud Graecos ἐπίλογοι nominantur, tripertitae sunt, nam constant ex enumeratione,

amplificatione et commiseratione. Cic. de invent. 1, 52, 98: Conclusio est exitus et determinatio totius orationis: haec habet partes tres, enumerationem, indignationem, conquestionem. Apsin. 12 p. 384: *ὁ ἐπίλογος τόπος τριμερής ἐστιν· ἔχει γὰρ καὶ ἀνάμνησιν τῶν εἰρημένων καὶ ἔλεον καὶ δεινωσιν, ἡ δὲ δεινωσις κατὰ τὴν αὔξησιν θεωρεῖται.* Da die amplificatio und commiseratio auch nur als Ein Theil betrachtet werden konnte, so zerfiel dann der Epilogus nur in zwei Theile. Vgl. so Cic. part. orat. 15, 52: Peroratio sequebatur, quam cumulum quidam, conclusionem alii vocant. Eius duplex ratio est, posita aut in rebus aut in affectibus.

Der wichtigste Theil des Epilogus ist die Erregung der Affecte (Mitleid, Abscheu, Zorn, Hass etc.), die commiseratio, welche deswegen in den Gerichtsreden sehr selten fehlt (wie z. B. bei Demosthenes in orat. 30 der Epilog sich lediglich auf die Recapitulation beschränkt). Cic. orat. 38, 131: est faciendum, ut irascatur iudex mitigetur, invideat faveat, contemnat admiretur, oderit diligat, cupiat satietate afficiatur, speret metuat, laetetur doleat; vgl. Id. Brut. 50, 188: delectatur audiens multitudo et ducitur oratione et quasi voluptate quadam perfunditur: quid habes quod disputes? gaudet dolet, ridet plorat, favet odit, contemnit invidet, ad misericordiam inducitur, ad pudendum, ad pigendum, irascitur mitigatur, sperat timet etc. Quintil. 5, 2, 5 ff.: Probationes efficiunt sane, ut causam nostram meliorem esse iudices putent: affectus praestant, ut etiam velint, sed id quod volunt, credunt quoque. Nam, cum irasci, favere, odisse, misereri coeperunt, agi iam rem suam existimant: et, sicut amantes de forma iudicare non possunt, quia sensum oculorum praecipitat animus, ita omnem veritatis inquirendae rationem iudex omittit occupatus affectibus: aestu fertur, et velut rapido flumini obsequitur. Ita argumenta ac testes quid egerint, pronuntiatio ostendit: commotus autem ab oratore iudex, quid sentiat, sedens adhuc atque audiens confitetur.

Bei Behandlung der Erregung von Stimmungen und Affecten unterscheiden die Rhetoriker zwischen *ἦθος* und *πάθος*. Vgl. Quintil. 6, 2, 8: Horum (affectuum), sicut antiquitus traditum accepimus, duae sunt species: alteram Graeci *πάθος* vocant, quam nos vertentes recte ac proprie affectum dicimus; alteram *ἦθος*, cuius nomine, ut ego quidem sentio, caret sermo Romanus; mores appellantur, atque inde pars quoque illa philosophiae *ἠθική* moralis est dicta. Sed ipsam rei naturam spectanti mihi non tam mores significare videntur quam morum quaedam proprietas;

nam ipsis quidem omnes habitus mentis continentur. Der wahre Unterschied zwischen ἦθος und πάθος ist (nach Volkmann S. 224) der, das ἦθος eine durch bestimmte Eigenschaften des Charakters bedingte, sich gleichbleibende ruhige Haltung des Gemüths ist, die in der Persönlichkeit und Ausdrucksweise des Redners hervortretende edle Gesinnung, welche im Allgemeinen dem Sinn seiner Zuhörer entspricht und bei ihnen den Eindruck hervorruft, dass sie es mit einem menschenfreundlichen, anspruchslosen und wohlwollenden Manne zu thun haben. Ein ἠθικῶς λέγειν bewirkt niemals πάθος bei den Zuhörern, sondern ein ruhiges Aufmerken und Aufpassen, dann ein williges Glauben und Vertrauen. (Vgl. C. L. Roth, Was ist das ἦθος in der alten Rhetorik? in Jahn's Jahrbb. 1866. S. 855 ff.). Wesentlich verschieden vom ἦθος ist πάθος, der Affect, eine vorübergehende aufgeregte Stimmung, eine momentane Störung des vernünftigen intellectuellen Theiles der Seele durch das Sichhervordrängen des Willens oder des Begehrungsvermögens, den Zorn mit eingerechnet. Vgl. Aristot. Rhetor. 2, 1, 7: Ἔστι δὲ τὰ πάθη, δι' ὅσα μεταβάλλοντες διαφέρουσι πρὸς τὰς κρίσεις, οἷς ἕπεται λύπη καὶ ἡδονή· οἷον ὀργὴ, ἔλεος, φόβος, καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα καὶ τὰ τούτοις ἐναντία ('Affecte sind alle solche Gemüthsbewegungen, in Folge deren die Menschen je nach dem Wechsel derselben in ihren Urtheilen wechseln, und mit welchen Lust und Unlust verbunden ist, wie z. B. Zorn, Mitleid, Furcht und dergleichen mehr, sowie die Gegensätze derselben').

Unter den Mitteln zur Erregung von Affecten spielt der Witz zur Erregung des Lachens eine bedeutende Rolle; daher die Rhetoriker vielfach vom Lächerlichen gehandelt haben. Aristot. Rhetor. 3, 18, 7: Περὶ δὲ τῶν γελοίων, ἐπειδή τινα δοκεῖ χρῆσιν ἐν τοῖς ἀγῶσι, καὶ δεῖν, ἔφη Γοργίας, τὴν μὲν σπουδὴν διαφθείρειν τῶν ἐναντίων γέλωτι, τὸν δὲ γέλωτα σπουδῇ, ὀρθῶς λέγων, εἴρηται πόσα εἴδη γελοίων ἐστὶν, ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς (dieser Theil der aristotel. Poetik ist aber verloren gegangen, s, ob. S. 55). ὧν τὸ μὲν ἁρμόττει ἐλευθέρῳ, τὸ δὲ οὔ. Ὅπως οὖν τὸ ὁρμόττον αὐτῷ λήψεται. Ἔστι δ' ἡ εἰρωνεία τῆς βωμολοχίας ('Spassmacherei') ἐλευθεριώτερον· ὁ μὲν γὰρ αὐτοῦ ἕνεκα ποιεῖ τὸ γελοῖον· ὁ δὲ βωμολόχος ('der Spassmacher') ἑτέρου. Quintil. 6, 3, 1 ff.: Huic (miserationi) diversa virtus, quae risum iudicis movendo et illos tristes solvit affectus, et animum ab intentione rerum frequenter avertit, et aliquando etiam reficit, et a satietate vel a fatigatione renovat. Quanta sit autem in ea difficultas, vel duo maximi ora-

tores, alter Graecae, alter Latinae eloquentiae principes, docent. Nam plerique Demostheni facultatem defuisse huius rei credunt, Ciceroni modum. Nec videri potest noluisse Demosthenes, cuius pauca admodum dicta, nec sane ceteris eius virtutibus respondentia, palam ostendunt, non displicuisse illi iocos, sed non contigisse. Noster vero non solum extra iudicia, sed in ipsis etiam orationibus habitus est nimius risus affectator. Mihi quidem, sive id recte iudico, sive amore immodico praecipui in eloquentia viri laboro, mira quedam in eo videtur fuisse urbanitas etc. Hinsichtlich des Demosthenes vgl. Cic. orat. 26, 90: quicquid est salsum aut salubre in oratione, id proprium Atticorum est, e quibus tamen non omnes faceti: Lysias satis et Hyperides, Demades praeter ceteros fertur, Demosthenes minus habetur, quo quidem mihi nihil videtur urbanius, sed non tam dicax fuit quam facetus; est autem illud acrioris ingenii, hoc maioris artis. Specielleres über das Lächerliche und den Witz s. bei Cic. de orat. 2, 58—71; Quintil. 6, 3, 6 ff.; u. vgl. Volkmann S. 234 ff. —

B, Die berathende Beredsamkeit, *τὸ συμβουλευτικὸν γένος*, genus deliberativum.

Die berathende Beredsamkeit beruht auf dem öffentlichen Staatsleben, sie gehört vor Senat und Volk und bezweckt entweder zu überreden oder abzureden. Die berathende Rede heisst bei den Griechen *δημηγορία*, von Cornificius mit consultatio, vom Rhetor Seneca und Quintilian mit suasoria übersetzt; dagegen bezeichnet deliberatio bei Cicero (de orat. 1, 6, 22; Quintil. 2, 21, 18) nicht sowohl die einzeln berathende Rede als die ganze Gattung der berathenden Beredsamkeit (Cic. l. l.: ea pars dicendi, quae in forensibus disceptationibus iudiciorum aut deliberationum versatur. Quintil. l. l.: an huiusmodi res nec in laudem nec in deliberationem, nec in iudicium veniunt?).

Nach Anaximenes (2 p. 179) hat die *δημηγορία* einen siebenfachen Inhalt: 1) Religions-Angelegenheiten, 2) Gesetze, 3) innere Staatseinrichtungen, 4) Bündnisse und Verträge mit anderen Staaten, 5) Krieg, 6) Frieden, 7) Staatseinkünfte, Da Nr. 2 u. 3, und ebenso Nr. 5 u. 6 zusammenfallen, so kann man auch eine fünffache Eintheilung annehmen; vgl. Aristot. Rhetor. 1, 4, 7: *σχεδὸν γὰρ, περὶ ὧν βουλεύονται πάντες καὶ περὶ ἃ ἀγορεύουσιν οἱ συμβουλεύοντες, τὰ μέγιστα τυγχάνει πέντε τὸν ἀριθμὸν ὄντα· ταῦτα δ' ἐστὶ περί τε πόρων, καὶ πολέμου καὶ εἰρήνης· ἔτι δὲ*

περὶ φυλακῆς τῆς χώρας, καὶ τῶν εἰσαγομένων καὶ ἐξαγομένων, καὶ περὶ νομοθεσίας.

Die berathende Rede hat im Allgemeinen dieselben einzelnen Bestandtheile wie die gerichtliche, nämlich *προοίμιον, διήγησις, πίστις, λύσις* und *ἐπίλογος* (s. ob. S. 230). Doch erscheint das *προοίμιον* in der Staatsrede häufig als überflüssig: denn 'theils wissen hier die Zuhörer bereits, um was es sich handelt, theils erfordert der Gegenstand selbst keinen Eingang, es sei denn, dass der Redner auf seine Persönlichkeit oder auf die Persönlichkeit der die gegnerische Ansicht Vertretenden einzugehen hat, oder in Fällen, da die Zuhörer dem vorliegenden Gegenstande nicht denselben Grad von Wichtigkeit beilegen, den er selbst ihm beigelegt wissen will, sondern entweder einen grösseren oder einen geringeren; in diesem Falle muss der Redner verdächtigen oder entkräften, vergrössern oder verkleinern: und dazu bedarf er des Einganges'. (Aristot. Rhetorik 3, 14, 11: *Τὰ δὲ τοῦ δημηγορικοῦ ἐκ τῶν τοῦ δικανικοῦ λόγου ἐστί. Φύσει δὲ ἥκιστα ἔχει· καὶ γὰρ καὶ, περὶ οὗ, ἴσασι. Καὶ οὐδὲν δεῖται τὸ πρᾶγμα προοιμίου, ἀλλ' ἢ δι' αὐτὸν, ἢ τοὺς ἀντιλέγοντας, ἢ ἐὰν μὴ, ἡλίκον βούλει, ὑπολαμβάνωσιν, ἀλλ' ἢ μεῖζον, ἢ ἔλαττον· διὸ ἢ διαβάλλειν ἢ ἀπολύεσθαι ἀνάγκη, καὶ ἢ αὐξῆσαι ἢ μειῶσαι.*) Das Beispiel einer Einleitung von der Person des Redners aus gibt Isokrates im Archidamos, von der Person der Zuhörer aus im Areopagiticos und Plataicos, von Beiden in der Rede vom Frieden.

Hauptzielpunkte der berathenden Rede, von Hermogenes und den Späteren *τελικὰ κεφάλαια* (latein. von Priscian capitula finalia) genannt, werden von Hermogenes sechs aufgestellt: das *νόμιμον, δίκαιον, σύμφερον, δυνατόν, ἔνδοξον* und *ἐκβησόμενον*. Longin stellt deren vier auf: das *δίκαιον, σύμφερον, δυνατόν* und *ἔνδοξον*; Aphthonius (I. p. 109) ebenfalls vier: *νόμιμον, δίκαιον, σύμφερον* und *δυνατόν*. Apsines (IX. p. 527) fügt noch *τὸ σαφές* hinzu. Die besondere Erläuterung dieser *τελικὰ κεφάλαια* geben Cornif. 3, 4, 8; Cic. de invent. 2, 52 ff.; Quintil 3, 8, 22—35; Hermog. II. p. 164. Vgl. Volkmann S. 251 ff.

C. Die epideiktische Beredsamkeit, *τὸ ἐπιδεικτικὸν γένος*, genus demonstrativum.

Die epideiktische Beredsamkeit hat zu ihrem Gegenstande Lob und Tadel (s. ob. S. 228 von Aristoteles: *ἐπιδεικτικοῦ δὲ τὸ μὲν*

ἔπαινος, τὸ δὲ ψόγος). Sie war, namentlich bei den Griechen, auf einen kleinen Kreis von gebildeten Zuhörern, von Beurtheilern der Kunst, beschränkt (sogen. Prunkreden), doch fand sie, besonders unter den Römern, auch bei grossen Festversammlungen, bei öffentlichen Leichenreden vor einem grössern Zuhörerkreise Anwendung. Quintil. 3, 7, 1 ff.: Ac potissimum incipiam ab ea causa, quae constat laude ac vituperatione. Quod genus videtur Aristoteles atque eum secutus Theophrastus a parte negotiali, hoc est πραγματικῇ, removisse, totamque ad solos auditores relegasse: et id eius nominis, quod ab ostentatione ducitur, proprium est. Sed mos Romanus etiam negotiis hoc munus inseruit. Nam et funebres laudationes pendent frequenter ex publico aliquo officio, atque ex senatus consulto magistratibus saepe mandantur; et laudare testem, vel contra, pertinet ad momentum iudiciorum; et ipsis etiam reis dare laudatores licet: et editi in competitores, in L. Pisonem, in Clodium et Curionem libri vituperationem continent, et tamen in senatu loco sunt habiti sententiae.

Da Lob und Tadel nicht selten auch in den Gerichts- und Staatsreden Anwendung fand (schon Isokrates soll gelehrt haben, 'dass Beides überall enthalten sei'; vgl. Quintil. 3, 4, 11: Isocrates in omni genere inesse laudem ac vituperationem existimavit), so wurde den angehenden Rednern gerathen, sich auch mit der epideiktischen Beredsamkeit vertraut zu machen. Vgl. Cornif. 3, 8, 15: Nec hoc genus causae, eo quod rare accidit in vita, neglegentius commendandum est, neque enim id, quod potest accidere, ut faciendum sit aliquando, non oportet velle quam commodissime posse facere; et si separatim haec causa minus saepe tractatur, at in iudicialibus et in deliberativis causis saepe magnae partes versantur laudis aut vituperationis, qua re in hoc quoque causae genere non nihil industriae consumendum putavimus. So findet sich bei Demosthenes in der Leptinea (§. 75 ff.) das Lob des Chabrias und anderer Wohlthäter Athens, bei Cicero in der Rede de imp. Cn. Pompei die laudes Luculli.

Nach den Lehren der Rhetoriker muss jede Lobrede mit einer Einleitung beginnen (der Anfang der Lobrede des Gorgias auf die Eleer mit den Worten: Ἦλις, πόλις εὐδαίμων, Aristot. Rhetor. 3, 14 extr., ist ein ganz ungewöhnlicher). Diese Einleitung war anfangs den Proömien der Gerichtsreden und Suasorien entsprechend. Vgl. Isocr. orat. 4, 12: τοὺς μὲν γὰρ ἄλλους ἐν τοῖς προοιμίοις ὁρῶ καταπραΰνοντας τοὺς ἀκροατάς, καὶ προφασιζόμενος ὑπὲρ τῶν

μελλόντων ῥηθήσεσθαι· καὶ λέγοντας τοὺς μὲν ὡς ἐξ ὑπογυίου γέγονεν αὐτοῖς ἡ παρασκευή, τοὺς δ' ὡς χαλεπόν ἐστιν ἴσους τοὺς λόγους τῷ μεγέθει τῶν ἔργων ἐξευρεῖν. Isokrates selbst hat in seinen *λόγοι προτρεπτικοί* derartige Proömien angewandt. Später wählte man freiere, allgemeinere Themata als Inhalt der Proömien und suchte dann durch eine passende Wendung zum eigentlichen Gegenstande einzulenken. Vgl. Aristot. Rhetor. 3, 14, 5: *τὰ μὲν οὖν τῶν ἐπιδεικτικῶν λόγων προοίμια, ἐκ τούτων· ἐξ ἐπαίνου, ἐκ ψόγου, ἐκ προτροπῆς, ἐξ ἀποτροπῆς, ἐκ τῶν πρὸς τὸν ἀκροατήν· δεῖ δὲ ἢ ξένα, ἢ οἰκεῖα εἶναι τὰ ἐνδόσιμα τῷ λόγῳ.* So entnimmt Isokrates im Panegyricos den Stoff für das Proömium von einer Nebenfrage, von der Klage, dass man den Vorzügen des Körpers mehr Ehre als denen des Geistes erweise; ebenso geht Gorgias in seinem Olympicos von dem Lobe derjenigen aus, welche zuerst solche Zusammenkünfte eingesetzt hatten (vgl. Quintil. 3, 8, 9).

Die Hauptaufgabe der epideiktischen Rede ist tractatio, die Amplificirung und Ausschmückung (amplificatio u. ornatio) des zu lobenden Gegenstandes (sei es einer Person oder einer Sache). Quintil. 3, 7, 6: Proprium laudis est, res amplificare et ornare. Isocr. or. 11, 4: *δεῖ τοὺς μὲν εὖ λέγειν τινὰς βουλομένους πλείω τῶν ὑπαρχόντων αὐτοῖς ἀγαθῶν τὰ προσόντα ἀποφαίνειν, τοὺς δὲ κατηγοροῦντας τἀναντία τούτων ποιεῖν*, was Tisias und Gorgias (nach Plat. Phaedr. p. 267, b) kurz und allgemein bezeichnen durch: *τὰ σμικρὰ μεγάλα καὶ τὰ μεγάλα σμικρὰ φαίνεσθαι ποιεῖν.* Vgl. auch Aristot. Rhet. 1, 9, 40: *ὅλως δὲ τῶν κοινῶν εἰδῶν ἅπασι τοῖς λόγοις, ἡ μὲν αὔξησις ἐπιτηδειοτάτη τοῖς ἐπιδεικτικοῖς· τὰς γὰρ πράξεις ὁμολογουμένας λαμβάνουσιν ὥστε λοιπὸν μέγεθος περιθεῖναι καὶ κάλλος* ('überhaupt aber ist ausser den allen Redegattungen gemeinsamen Formen die Steigerung die allerpassendste für die epideiktischen Reden: denn in diesen nimmt der Redner die Thaten als zugestanden an, so dass ihm nur übrig bleibt, sie mit Grösse und Schönheit zu umkleiden'); so auch ib. 2, 18, 5: *ἔστι δὲ τῶν κοινῶν τὸ μὲν αὔξειν οἰκειότατον τοῖς ἐπιδεικτικοῖς, ὥσπερ εἴρηται* (nämlich an der eben angegebenen Stelle).

Die älteren Rhetoriker behandeln vorzüglich Lobreden auf Menschen (so Anaximenes, Aristoteles, Cornificius, Cicero). Erst die Spätern berücksichtigen auch andre Gegenstände (so Dionysius von Halikarnassus, Quintilian und am ausführlichsten Menander in der Schrift *Περὶ ἐπιδεικτικῶν*). Vgl. Quintil. 3, 7, 6: quae materia

(amplificandi et ornandi) praecipue quidem in deos et homines cadit, est tamen et aliorum animalium et carentium anima.

Eine Hauptgattung der epideiktischen Reden in der Kaiserzeit bildet der λόγος βασιλικός, die Lobrede auf den Kaiser, für welche Menander in der citirten Schrift eine ausführliche Anleitung gibt, die denn auch von den Panegyrikern (Libanius, Julian, Themistius, Eumenius u. a., s. II. Abth. S. 192 u. 337) in ihren Lobreden mehr oder weniger befolgt worden ist. Der berühmteste Ueberrest dieser Gattung epideiktischer Beredsamkeit ist der sogen. Panegyricus des jüngern Plinius auf den Kaiser Trajan, die erweiterte Umarbeitung einer wirklich im Senat gehaltenen gratiarum actio.

Ueber andere Gattungen der epideiktischen Beredsamkeit s. Volkmann S. 292 ff.

II. Die Lehre von der Anordnung, τάξις, dispositio.

Die τάξις bildet im rhetorischen System eigentlich nur einen Anhang zur εὕρεσις, indem sie von der Anordnung und Reihefolge des aufgefundenen Stoffes (τάξις τοῦ λόγου) handelt. Ihren Inhalt und ihre Arten gibt Cornificius 3, 9, 16 folgendermassen an: Quoniam dispositio est, per quam illa, quae invenimus, in ordinem redigimus, ut certo quidque loco pronuntietur, videndum est, cuius modi rationem in disponendo habere conveniat. Genera dispositionum sunt duo: unum ab institutione artis profectum, alterum ad casum temporis accommodatum. Ex institutione artis disponemus, cum sequemur eam praeceptionem, quam in primo libro exposuimus, hoc est, ut utamur principio, narratione, divisione, confirmatione, confutatione, conclusione, et ut hunc ordinem, quem ad modum praeceptum est ante, in dicendo sequamur. Est autem alia dispositio, quae, cum ab ordine artificioso secedendum est, oratoris iudicio ad tempus accommodatur, ut si ab narratione dicere incipiamus aut ab aliqua firmissima argumentatione aut litterarum aliquarum recitatione; aut si secundum principium confirmatione utamur, deinde narratione, aut si quam eius modi permutationem ordinis faciamus; quorum nihil, nisi causa postulet, fieri oportebit. nam si vehementer aures auditorum obtunsae videbuntur atque animi defatigati ab adversariis multitudine verborum, commode poterimus principio supersedere, exordiri causam narratione, deinde, si commodum erit, quod

non semper necesse est, ad principii sententiam reverti licebit; si narratio parum probabilis erit, exordiemur ab aliqua firma argumentatione. his commutationibus et translationibus saepe uti necesse est, cum ipsa res artificiosam dispositionem artificiose commutare cogit. In confirmatione et confutatione argumentationum dispositiones huius modi convenit habere: firmissimas argumentationes in primis et in postremis causae partibus, mediocres et neque inutiles ad dicendum neque necessarias ad probandum, quae, si separatim ac singulae dicantur, infirmae sint, cum ceteris coniunctae firmae et probabiles fiant, in medio collocari oportet: nam et statim re narrata exspectat animus auditoris, ex qua re causa confirmari possit, quapropter continuo firmam aliquam oportet inferre argumentationem, et re dicta quoniam nuperrime dictum facillime memoriae mandatur, utile est, recentem aliquam relinquere in animis auditorum bene firmam argumentationem. haec dispositio locorum, tamquam instructio militum, facillime in dicendo, sicut illa in pugnando, parare poterit victoriam. Vgl. Aristot. Rhetor. 3, 17, 13: *Δεῖ δὲ καὶ ἐν συμβουλῇ, καὶ ἐν δίκῃ ἀρχόμενον μὲν λέγειν τὰς ἑαυτοῦ πίστεις πρότερον, ὕστερον δὲ πρὸς τἀναντία ἁπαντᾶν λύοντα καὶ προδιασύροντα. ἂν δὲ πολύχους ᾖ ἡ ἐναντίωσις, πρότερον τὰ ἐναντία· οἷον ἐποίησε Καλλίστρατος ἐν τῇ Μεσσηνιακῇ ἐκκλησίᾳ* (1, 7, 13; 1, 14, 1)· *ἃ γὰρ ἐροῦσι, προαντελὼν οὕτως τότε αὐτὸς εἶπεν. Ὕστερον δὲ λέγοντα πρῶτον τὰ πρὸς τὸν ἐναντίον λόγον λεκτέον, λύοντα καὶ ἀντισυλλογιζόμενον, καὶ μάλιστα ἂν εὐδοκιμηκότα ᾖ. ὥσπερ γὰρ ἄνθρωπον προδιαβεβλημένον οὐ δέχεται ἡ ψυχὴ τὸν αὐτὸν τρόπον οὐδὲ λόγον, ἐὰν ὁ ἐναντίος εὖ δοκῇ εἰρηκέναι. Δεῖ οὖν χώραν ποιεῖν ἐν τῷ ἀκροατῇ τῷ μέλλοντι λόγῳ· ἔσται δὲ, ἂν ἀνέλῃς· διὸ ἢ πρὸς πάντα, ἢ τὰ μέγιστα, ἢ τὰ εὐδοκιμοῦντα, ἢ τὰ εὐέλεγκτα μαχεσάμενον, οὕτω τὰ αὑτοῦ πιστὰ ποιητέον.*

Von der Anordnung der Epicheireme handelt besonders Hermogenes (in der Schrift *περὶ εὑρέσεως* III, 13 p. 223). Er stellt zwei Gesetze auf: das der Steigerung und das der Continuität, und unterscheidet zunächst zwischen *ἐπιχειρήματα ἀποδεικτικὰ πολιτικῆς μόνης ἑρμηνείας δεόμενα* und *πανηγυρικά*. Wenn man beide anwenden kann, so soll man, um eine Steigerung im Eindrucke der Rede zu bewirken, die *ἀποδεικτικὰ* voraufnehmen und die *πανηγυρικὰ* folgen lassen. Ferner ist es von besonderer Wichtigkeit, im Einzelnen immer nur dasjenige ans Ende zu setzen, wodurch der folgende Beweisgrund vorbereitet wird (*τὸ*

προκλητικώτερον τοῦ ἐξῆς κεφαλαίου τελευταῖον τιθέναι, ἵνα ἐκ τῆς ἀνάγκης τοῦ ἐπιχειρήματος ἀνισταμένου τοῦ κεφαλαίου, κατὰ τὸ ἐφεξῆς ὑφ' ἓν ὁ λόγος γένηται σῶμα μὴ διασπώμενος ἐν ταῖς ὑποφοραῖς, ἀλλὰ αὐτὸς αὑτοῦ δοκῶν ἔχεσθαι καὶ ἀνίστασθαι δι' αὑτοῦ). Schon Isokrates (Antid. 68) rühmt von seinen Reden, mit Ausnahme der Paränesen, dass sie *τὸ λεγόμενον ἀεὶ ὁμολογούμενον τῷ προειρημένῳ καὶ συγκεκλειμένον* haben. Die Rede mit dem Grössten und Stärksten abzuschliessen, stellt er Panath. 176; 199 als allgemein anerkanntes Prinzip auf. (Vgl. Volkm. S. 315 ff.)

III. Die Lehre vom Ausdruck oder von der Darstellung.

Die Lehre vom Ausdruck oder von der Darstellung, *λέξις* od. *φράσις* (seltner *ἀπαγγελία* od. *ἑρμηνεία*), elocutio, ist einer der wichtigsten und daher am fleissigsten bearbeiteten Theile der Rhetorik. Aristot. Rhetor. 3, 1, 2: *Περὶ δὲ τῆς λέξεως ἐχόμενόν ἐστιν εἰπεῖν· οὐ γὰρ ἀπόχρη τὸ ἔχειν ἃ δεῖ λέγειν, ἀλλ' ἀνάγκη καὶ ταῦτα ὡς δεῖ εἰπεῖν, καὶ συμβάλλεται πολλὰ πρὸς τὸ φανῆναι ποιόν τινα τὸν λόγον* ('denn es reicht nicht hin, dass man weiss, was man sagen mus, sondern man muss es auch auf die gehörige Weise zu sagen verstehen, und es trägt dies viel dazu bei, dass die Rede den beabsichtigten Eindruck hervorbringe').

Die älteste Anleitung über die *λέξις* hat Isokrates gegeben (vgl. Spengel Artt. script. p. 149); nächstdem Theophrast (namentlich hinsichtlich der Lehre von den Tropen und Figuren) in der (verloren gegangenen) Schrift *Περὶ λέξεως* (vgl. M. Schmidt, Commentatio de Theophrasto rhetore, Hal. 1839, 4. p. 37 ff.). Nach Dionysius (de Isocr. iud. c. 3. p. 278) behandelte Theophrast den ganzen Stoff in drei Theilen: in der Lehre von der Auswahl der Worte, der Lehre von der Composition oder Harmonie der Rede und der Lehre von den Figuren, welche die beiden vorangehenden Theile zusammenfasste (*Καθόλον δὲ τριῶν ὄντων, ὥς φησι Θεόφραστος ἐξ ὧν γίνεται τὸ μέγα καὶ σεμνὸν καὶ περιττὸν ἐν λέξει, τῆς τ' ἐκλογῆς τῶν ὀνομάτων, καὶ τῆς ἐκ τούτων ἁρμονίας, καὶ τῶν περιλαμβανόντων αὐτὰ σχημάτων* etc.). Den Schluss bildete ohne Zweifel die Lehre von den Stilarten. An einer andern Stelle (de Thuc. iud. c. 22 p. 90) gibt Dionysius diese Eintheilung noch specieller (ohne Nennung des Theophrast als Quelle); seine Worte sind: *Ὅτι μὲν οὖν ἅπασα λέξις εἰς δύο μέρη*

διαιρεῖται τὰ πρῶτα, εἴς τε τὴν ἐκλογὴν τῶν ὀνομάτων, ὑφ' ὧν δηλοῦται τὰ πράγματα, καὶ εἰς τὴν σύνθεσιν τῶν ἐλαττόνων τε καὶ μειζόνων μορίων· καὶ ὅτι τούτων αὖθις ἑκάτερον εἰς ἕτερα μόρια διαιρεῖται· ἡ μὲν ἐκλογὴ τῶν στοιχειωδῶν μορίων, ὀνοματικῶν λέγω καὶ ῥηματικῶν καὶ συνδετικῶν, εἴς τε τὴν κυρίαν φράσιν, καὶ εἰς τὴν τροπικήν· ἡ δὲ σύνθεσις εἴς τε τὰ κόμματα, καὶ τὰ κῶλα καὶ τὰς περιόδους· καὶ ὅτι τούτοις ἀμφοτέροις συμβέβηκε, λέγω δὲ τοῖς τε ἁπλοῖς καὶ ἀτόμοις ὀνόμασι, καὶ τοῖς ἐκ τούτων συνθέτοις, τὰ καλούμενα σχήματα· καὶ ὅτι τῶν καλουμένων ἀρετῶν αἱ μέν εἰσιν ἀναγκαῖαι, καὶ ἐν ἅπασιν ὀφείλουσι παρεῖναι τοῖς λόγοις, αἱ δ' ἐπίθετοι, καὶ ὅταν ὑφεστῶσιν αἱ πρῶται, τότε τὴν ἑαυτῶν ἰσχὺν λαμβάνουσιν, εἴρηται πολλοῖς πρότερον. Als die nothwendigsten Tugenden der Darstellung gibt er im folg. (23.) Cap. (p. 192) an, dass sie rein, deutlich, kurz sei und den Dialekt festhalte; ferner, dass sie passend sei; zu den accessorischen Tugenden, an denen die Tüchtigkeit des Redners am meisten erkannt werde, rechnet er den Schmuck, ὕψος, καλιρρημοσύνη, σεμνολογία, μεγαλοπρέπεια etc.

Die theophrastische Dreitheilung findet sich mit geringer Abänderung bei Cornificius (4, 12, 17 ff.) in der Lehre von der elocutio wieder: Videamus nunc, quas res debeat habere elocutio commoda et perfecta. quae maxime ad modum oratoris accommodata est, tris res in se debet habere: a) elegantiam, b) compositionem, c) dignitatem.

a) Elegantia est, quae facit, ut unum quidque pure et aperte dici videatur. haec distribuitur in Latinitatem et explanationem. Latinitas est, quae sermonem purum conservat ab omni vitio remotum. Vitia in sermone, quo minus is Latinus sit, duo possunt esse: soloecismus et barbarismus. Soloecismus est, cum in verbis pluribus consequens verbum ad superius non accommodatur; barbarismus est, cum verbum aliquod vitiose effertur haec qua ratione vitare possimus, in arte grammatica dilucide dicemus. — Explanatio est, quae reddit apertam et dilucidam orationem: ea comparatur duabus rebus: usitatis verbis et propriis. Usitata sunt ea, quae versantur in sermone et consuetudine cotidiana; propria, quae eius rei verba sunt aut esse possunt. qua de loquemur.

b) Compositio est verborum constructio aequabiliter perpolita. ea conservabitur, si fugiemus crebras vocalium concursiones, quae vastam atque hiantem orationem reddunt, ut haec

est: 'baccae aereae amoenissimae impendebant'; et si vitabimus eiusdem litterae nimiam assiduitatem, cui vitio versus hic erit exemplo — nam hic nihil prohibet in vitiis alienis exemplis uti —

'O Tite, tute, Tati, tibi tanta, tyranne, tulisti,'

et hic eiusdem poetae:

unquam quicquam quisquam cuiquam, quod ei conveniat, neget';

et si eiusdem verbi assiduitatem nimiam fugiemus huius modi: 'nam cuius rationis ratio non exstat, ei rationi ratio non est fidem habere'; et si non utemur continenter similiter cadentibus verbis, hoc modo: 'flentes plorantes lacrimantes obtestantes'; et si verborum transiectionem vitabimus, nisi quae erit concinna, qua de re posterius loquemur: quo in vitio est Lucilius assiduus, ut haec est in priore libro:

'has res ad te scriptas, Luci, misimus, Aeli'.

item fugere oportet longam verborum continuationem quae et auditoris auris et oratoris spiritum laedit. his vitiis in compositione vitatis reliquum consumendum est in dignitate.

c) Dignitas est, quae reddit ornatam orationem varietate distinguens. haec in verborum et in sententiarum exornationem dividitur. Verborum exornatio est, quae ipsius sermonis insignita continetur perpolitione; sententiarum exornatio est, quae non in verbis, sed in ipsis rebus quandam habet dignitatem.

Völlig verschieden von der theophrastischen Eintheilung ist die des Quintilian (8, 1, 1 ff.): Igitur quam Graeci φράσιν vocant, Latine dicimus elocutionem. Eam spectamus verbis aut singulis aut coniunctis. In singulis intuendum est, ut sint Latina, perspicua, ornata, ad id, quod efficere volumus, accommodata; in coniunctis, ut emendata, ut collocata, ut figurata etc.

Nach der angegebenen theophrastischen Eintheilung, der auch die meisten späteren Rhetoriker folgen, sind die drei Haupterfordernisse der rednerischen Darstellung 1) die sprachliche Correctheit, 2) die Deutlichkeit, 3) die Angemessenheit des Ausdrucks.

1. Die Correctheit, τὸ καθαρὸν τῆς λέξεως, sermo purus, Latinitas. Schon Isokrates (Euag. 9) verlangt, dass der Redner durchaus nur ὀνόματα πολιτικά gebrauche, während dem Dichter

auch *ξένα* (Glossen) und *καινά* so wie Metaphern gestattet seien. Ebenso sagt Aristoteles (Rhetor. 3, 5, 1): *ἔστι δ' ἀρχὴ τῆς λέξεως τὸ ἑλληνίζειν* (d. i. grammatisch correct, ohne Fremdwörter oder mit richtiger Anwendung der herrschenden grammatischen Formen). Vgl. auch im Vorsteh. das Citat aus Cornific. 4, 2, 17 unter a: Latinitas est, quae sermonem purum conservat ab omni vitio remotum. Cic. Brut. 74, 258: solum quidem et quasi fundamentum oratoris vides locutionem emendatam et Latinam. Id. de orat. 3, 11, 40: ut Latine loquamur, non solum videndum est, ut et verba efferamus ea, quae nemo iure reprehendat, et ea sic et casibus et temporibus et genere et numero conservemus, ut ne quid perturbatum ac discrepans aut praeposterum sit, sed etiam lingua et spiritus et vocis sonus est ipse moderandus etc.

2. Die Deutlichkeit und Klarheit des Ausdrucks, latein. elocutio perspicua, perspicuitas (Quintil. 8, 1, 1 ff.), welche in der völlig zutreffenden, veranschaulichenden Bezeichnung des Gedankens durch die geeignetsten Worte besteht. Vgl. Quintil. l. l. §. 22: nobis prima sit virtus perspicuitas, propria verba, rectus ordo, non in longum dilata conclusio: nihil neque desit, neque superfluat. Ita sermo et doctis probabilis et planus imperitis erit. So rühmt Dionysius (de Lys. iud. 3. p. 239 ff.) an Lysias, dass er seine Gedanken stets durch *κύριά τε καὶ κοινὰ καὶ ἐν μέσῳ κείμενα ὀνόματα* ausdrückte, und trotz der Kürze dennoch stets die Deutlichkeit zu wahren verstand: *τούτου δὲ αἴτιον ὅτι οὐ τοῖς ὀνόμασι δουλεύει τὰ πράγματα παρ' αὐτῷ, τοῖς δὲ πράγμασιν ἀκολουθεῖ τὰ ὀνόματα· τὸν δὲ κόσμον οὐκ ἐν τῷ διαλλάττειν τὸν ἰδιώτην, ἀλλ' ἐν τῷ μιμεῖσθαι λαμβάνει.*

Das fehlerhafte Gegentheil der Deutlichkeit ist die Undeutlichkeit, welche entweder in dem Fehler der *ἀκυρολογία* oder des *ἄκυρον*, improprium besteht, wenn man ungewöhnliche, veraltete, provinzialistische und ähnliche Wörter und Ausdrücke gebraucht (vgl. Quintil. 8, 2, 3 u. Longin. p. 306: *πεφύλαξο δὲ τοῖς λίαν ἀρχαίοις καὶ ξένοις τῶν ὀνομάτων καταμιαίνειν τὸ σῶμα τῆς λέξεως*); oder in der *ἀμφιβολία*, Zweideutigkeit oder Doppelsinnigkeit des Ausdrucks, ambiguitas, ambiguum. Quintil. l. l. 8, 2, 16: Vitanda in primis ambiguitas, non haec solum, quae incertum intellectum facit, ut: 'Chremetem audivi percussis se Demeam', sed illa quoque, quae, etiamsi turbare non potest sensum, in idem tamen verborum vitium incidit, ut si quis dicat: 'visum a se hominem librum scribentem'; nam, etiamsi librum

ab homine scribi patet, male tamen composuerit feceritque ambiguum, quantum in ipso fuit.

3. Die Angemessenheit des Ausdrucks, τὸ πρέπον, probabile, das dritte Haupterforderniss der rednerischen Darstellung. Aristot. Rhetor. 3, 2, 1: ὡρίσθω λέξεως ἀρετη σαφῆ εἶναι καὶ μήτε ταπεινὴν μήτε ὑπὲρ τὸ ἀξίωμα, ἀλλὰ πρέπουσαν ('bestimmen wir das Wesen eines guten sprachlichen Ausdrucks dahin, dass er deutlich sei und weder niedrig noch über Gebühr erhaben, sondern angemessen sei'). Cic. part, or. 6, 19: Probabile genus est orationis, si non nimis est comptum atque expolitum, si est auctoritas ac pondus in verbis, si sententiae vel graves vel aptae opinionibus hominium ac moribus. Vgl. Quintil. 8, 3, 42 ff.: Ante omnia ne speremus ornatam orationem fore, quae probabilis non erit. Probabile autem Cicero id genus dicit, quod non plus minusve est quam decet.

Die in dieser Hinsicht besonders zu vermeidenden Fehler sind:

α) Das κακέμφατον oder die αἰσχρολογία, welcher Fehler darin besteht, dass man durch die Zusammenstellung von an sich harmlosen Wörtern oder Silben, wenn auch absichtslos, einen obscönen Sinn bewirkt. Cic. orat 45, 154: 'cum nobis' non dicitur, sed 'nobiscum', quia si ita diceretur, obscenius concurrerent litterae', näml. cunno. Vgl. Quintil, 8, 3, 47: plerique obscene intelligere, nisi caveris, cupiunt et ex verbis, quae longissime ab obscenitate absunt, occasionem turpitudinis rapere; si quidem Celsus κακέμφατον apud Vergilium (Georg 1, 357) putat: 'Incipiunt agitata tumescere', quod si recipias, nihil loqui tutum est. Und das. §. 44 ff.: quam culpam non scribentium quidem iudico, sed legentium, tamen vitanda, quatenus verba honesta moribus perdidimus et vincentibus iam vitiis cedendum est.

β) Die ταπείνωσις oder μείωσις, humilitas, d. i. der Gebrauch eines niedern Ausdrucks, der die Grösse oder Würde des Gedankens beeinträchtigt. Quintil. 8, 3, 48: Deformitati proximum est humilitatis vitium, ταπείνωσιν vocant, qua rei magnitudo vel dignitas minuitur, ut: 'Saxea est verruca in summo montis vertice' (vermuthlich Worte eines dramat. Dichters, vgl. Ribbeck Trag. p. 218; vgl. auch Gell. 3, 7, 6: Cato in Orig. 'verrucam' locum editum asperumque appellat).

γ) Das κακόζηλον mala affectatio, d. i. die Sucht nach allzu blühendem und gekünsteltem Ausdrucke, die Affectation.

Quintil. 8, 3, 56: *Κακόζηλον*, id est, mala affectatio, per omne dicendi genus peccat. Nam et tumida, et exilia, et praedulcia, et abundantia, et arcessita, et exultantia sub idem nomen cadunt. Denique *κακόζηλον*, vocatur, quidquid est ultra virtutem, quoties ingenium iudicio caret et specie boni fallitur: omnium in eloquentia vitiorum pessimum: nam cetera parum vitantur, hoc petitur. Est autem totum in elocutione. Nam rerum vitia sunt stultum, commune, contrarium, supervacuum; corrupta oratio in verbis maxime impropriis, redundantibus, comprehensione obscura, compositione fracta, vocum similium aut ambiguarum pueri captatione consistit. Est autem omne *κακόζηλον* utique falsum etiamsi non omne falsum *κακόζηλον*· et dicitur aliter quam se natura habet, et quam oportet, et quam sat est. Totidem generibus corrumpitur oratio, quod ornatur. Selbst Isokrates hielt sich von dem Fehler des *κακόζηλον* nicht frei; vgl. Dion. Halic. de admir. vi. dic. c. 18 (tom. VI. p. 176): *ἀνθηρὰν δὲ καὶ θεατρικὴν ἐκ παντὸς ἀξιῶν εἶναι τὴν διάλεκτον, ὡς τῆς ἡδονῆς ἅπαν ἐχούσης ἐν λόγοις τὸ κράτος, ἀπολείπεταί ποτε τοῦ πρέποντος. οὐχ ἅπαντα δέ γε τὰ πράγματα τὴν αὐτὴν ἀπαιτεῖ διάλεκτον· ἀλλ' ἔστιν ὥσπερ σώμασι πρέπουσά τις ἐσθής, οὕτως καὶ νοήμασιν ἁρμόττουσά τις ὀνομασία. τὸ δ' ἐκ παντὸς ἡδύνειν τὰς ἀκοάς, εὐφώνων τε καὶ ἐκλέκτων ὀνομάτων ἐκλογῇ, καὶ πάντα ἀξιοῦν εἰς εὐρύθμους κατακλείειν περιόδων ἁρμονίας, καὶ διὰ τῶν θεατρικῶν σχημάτων καλλωπίζειν τὸν λόγον, οὐκ ἦν πανταχῇ χρήσιμον.*

δ) Noch andere Fehler gegen die Angemessenheit der Darstellung sind nach Quintil. 8, 3, 59: das *ἀνοικονόμητον*, quod male dispositum est; das *ἀσχήματον*, quod male figuratum: das *κακοσύνθετον*, quod male collocatum; der *σαρδισμός*, quaedam mixta ex varia ratione linguarum oratio, ut si Atticis Dorica, Ionica, Aeolica etiam dicta confundas. Ebenso (nach Quintil. l. l. §. 52) die *ὁμοιολογία*, quas nulla varietatis gratia levat taedium atque est tota coloris unius, qua maxime deprehenditur carens arte oratoria, eaque et sententiis et figuris et compositione longa non animis solum sed etiam auribus est ingratissima. Ferner die *μακρολογία*, id est longior, quam oportet, sermo, ut apud Livium: 'Legati, non impetrata pace, retro domum, unde venerant, abierunt'. Desgleichen der *πλεονασμός* cum supervacuis verbis oratio oneratur: 'Ego oculis meis vidi'. Set est enim 'vidi'. Emendavit hoc etiam urbane in Hirtio Cicero, qui, cum in Pansam declamans,

'filium a matre decem mensibus in utero latum esse' dicisset, 'Quid? aliae', inquit, 'in penula solent ferre?' —

4. Der Schmuck der Rede, *εὐρυθμία, ποικιλία*, ornatus.

Im Schmucke der Rede, als der höhern Aufgabe der rhetorischen Kunst, wird die grössere oder geringere Tüchtigkeit des Redners erkannt. Quintil. 8, 3, 1.: Venio nunc ad ornatum: in quo sine dubio plus quam in ceteris dicendi partibus sibi indulget orator. Nam emendate quidem ac lucide dicentium tenue praemium est, magisque vitiis carere, quam ut aliquam magnam virtutem adeptus esse videaris. Inventio cum imperitis saepe communis: dispositio modicae doctrinae credi potest, et si quae sunt artes altiores, plerumque occultantur, ut artes sint: denique omnia haec ad utiltatem causarum solam referenda sunt. Cultu vero atque ornatu se quoque commendat ipse, qui dicit, et in ceteris iudicium doctorum, in hoc vero popularem laudem petit. Nec fortibus modo, sed etiam fulgentibus armis proeliatus in causa est Cicero Cornelii, qui non assecutus esset docendo iudicem tantum, et utiliter demum ac Latine perspicueque dicendo, ut populus Romanus admirationem suam non acclamatione tantum, sed etiam plausu confiteretur: sublimitas profecto et magnificentia et nitor et auctoritas expressit illum fragorem . . recteque Cicero his ipsis ad Brutum verbis quadam in epistola scribit: 'nam eloquentiam, quae admirationem non habet, nullam iudico'. Aristoteles quoque eandem petendam maxime putat. Sed hic ornatus virilis et fortis et sanctus sit: nec effeminatam levitatem et fuco ementitum colorem amet, sanguine et viribus niteat: hoc autem adeo verum est, ut cum in hac maxime parte sint vicina virtutibus vitia, etiam, qui vitiis utuntur, virtutis tamen his nomen imponant. Tac. dial. de orat. 21: Oratio, sicut corpus hominis, ea demum pulchra est, in qua non eminent venae nec ossa numerantur, sed temperatus ac bonus sanguis implet membra et exsurgit toris ipsosque nervis rubore tegit et decore commendat.

Die Hauptmittel für den Redeschmuck sind **a.** der übertragene oder tropische Ausdruck, **b.** die Redefiguren.

a. Der übertragene oder tropische Ausdruck.

Τρόπος, tropus (auch motus, mores und modi gen., vgl. Ruhnk. ad. Aqu. Rom. p. 141), der übertragene oder bildliche Ausdruck, wird von Quintil. 8, 6, 1 erklärt: Tropus est verbi vel sermonis a propria significatione in aliam cum virtute mutatio; und das. 9, 1, 4: Est igitur tropus sermo a

naturali et principali significatione translatus ad aliam ornandae orationis gratia, vel (ut plerique grammatici finiunt) dictio ab eo loco, in quo propria est, translata in eum, in quo propria non est; vgl. Charis. p. 272 nach Scaurus: Tropus est dictio translata a propria significatione ad non propriam similitudinem necessitatis aut cultus gratia. Tryph. bei Spengel Rhet. gr. III. p. 191: *Τρόπος ἐστὶ λόγος κατὰ παρατροπὴν τοῦ κυρίου λεγόμενος κατά τινα δήλωσιν κοσμιωτέραν ἢ κατὰ τὸ ἀναγκαῖον.* Gregor. Cor. ib. p. 215: *Τρόπος ἐστὶ λέξεως φράσις ἐκ τῆς καθ' ἑαυτὴν ὁπωσοῦν ἰδιότητος μετατροπὴν εἰληφυῖα, διὸ καὶ τρόπος καλεῖται, παρείληπται δὲ ἤτοι χρείας ἕνεκα ἢ κόσμου περὶ τὴν φράσιν.* Ueber den Unterschied zwischen tropi und formae oder figurae (*τρόποι* und *σχήματα*) s. im Folg. n. **b.**

Ueber Anzahl und Klassification der Tropen herrschten schon bei den Alten verschiedene Meinungen. Quintilian bemerkt im Allgemeinen, dass die einen Tropen der deutlichen Bezeichnung, andere des Schmuckes wegen, die einen bei eigentlichen Wörtern, andre bei übertragenen angewandt werden; und dass dabei nicht blos die Formen der Wörter, sondern auch der Gedanken und der Composition verändert werden (Quintil. 8, 1, 1 ff.: Circa tropum inexplicabilis et grammaticis inter ipsos et philosophis pugna est, quae sint genera, quae species, qui numerus, qui cuique subiciatur. Nos omissis, quae nihil ad instituendum oratorem pertinent, cavillationibus, necessarios maxime atque in usum receptos exequemur, hoc modo in his annotasse contenti, quosdam gratia significationis, quosdam decoris assumi, et esse alios in verbis propriis, alios in translatis, vertique formas non verborum modo, sed et sensuum et compositionis. quare mihi videntur errasse, qui non alios crediderunt tropos, quam in quibus verbum pro verbo poneretur). Nach dieser allgemeinen Erklärung und Eintheilung der Tropen behandelt Quintilian (8, 1, 4 ff.) folgende vierzehn Tropen: 1) *μεταφορά*, 2) *συνεκδοχή*, 3) *μετωνυμία*, 4) *ἀντονομασία*, 5) *ὀνοματοποιΐα*, 6) *κατάχρησις*, 7) *μετάληψις*, 8) *ἐπίθετον*, 9) *ἀλληγορία*, 10) *αἴνιγμα*, 11) *εἰρωνεία* mit ihren Unterarten, 12) *περίφρασις*, 13) *ὑπέρβατον*, 14) *ὑπερβολή*. Auch Tryphon (*περὶ τρόπ.* b. Speng. III. p. 191) gibt vierzehn verschiedene *τρόποι* an, aber statt *ἀντονομασία*, *ἐπίθετον*, *εἰρωνεία* und *ὑπερβολή* nennt er: *ἀναστροφή*, *πλεονασμός*, *ἔλλειψις* und *παραπλήρωμα*. Ausser diesen Tropen bespricht Tryphon in der erwähnten Schrift

noch folgende andere: 15) ὑπερβολή, 16) ἔμφασις, 17) ἐνέργεια, 18) παρασιώπησις 19) ὁμοίωσις nebst den Unterarten εἰκών, παράδειγμα, παραβολή, 20) χαρακτηρισμός, 21) εἰκασμός, 22) συντομία, 23) βραχύτης, 24) σύλληψις, 25) ἐπανάληψις, 26) προαναφώνησις, 27) παρέκβασις, 28) ἀμφιβολία, 29) ἀντίφρασις, 30) μετατύπωσις, 31) ἀντονομασία, 32) εἰρωνεία, 33) σαρκασμός, 34) μυκτηρισμός, 35) χαριεντισμός, 36) ἐπικερτόμησις, 37) ἀστεϊσμός, 38) παροιμία. — Spätere Rhetoren folgen meist dem Tryphon, doch werden von den Einen diese, von Anderen jene hinweggelassen oder neu hinzugefügt; so vom Anonymus bei Speng. III. p. 207 ff.: ἐξοχή und ἀνταπόδοσις, von Gregor. Corinth.: ἐναντίωσις, ἐπαύξησις, ὑστερολογία und σχῆμα (worunter er einen zu entschuldigenden Solöcismus versteht) u. dgl.

Die wichtigsten und am häufigsten angewandten Tropen sind die von Quintilian genannten:

1. *Μεταφορά*, translatio. Aristot. Poët. 21, 4: *Μεταφορὰ δέ ἐστιν ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορὰ ἢ ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος, ἢ ἀπὸ τοῦ εἴδους ἐπὶ τὸ γένος, ἢ ἀπὸ τοῦ εἴδους ἐπὶ εἶδος, ἢ κατὰ τὸ ἀνάλογον* ('Metapher ist die Uebertragung eines Wortes, dessen gewöhnliche Bedeutung eine andre ist, entweder von der Gattung auf die Art, oder von der Art auf die Gattung, oder von der einen Art auf die andre, oder nach der Analogie') etc., s. ob. S. 102 ff. (4) Quintil. 8, 6, 4 ff.: Incipiamus igitur ab eo (tropo), qui cum frequentissimus est, tum longe pulcherrimus, translatione dico, quae *μεταφορὰ* Graece vocatur. Quae quidem cum ita est ab ipsa nobis concessa natura, ut indocti quoque ac non sentientes ea frequenter utantur: tum ita iucunda atque nitida, ut in oratione quamlibet clara proprio tamen lumine eluceat. (5) Neque enim vulgaris esse neque humilis nec insuavis, recte modo, ascita, potest. Copiam quoque sermonis auget permittendo mutuari, quae non habet: quodque difficillimum est, praestat, ne ulli rei nomen deesse videatur. Transfertur ergo nomen aut verbum ex eo loco, in quo proprium est, in eum, in quo aut proprium deest, aut translatum proprio melius est. (6) Id facimus, aut quia necesse est aut quia significantius est, aut (ut dixi) quia decentius. Ubi nihil horum praestabit, quod transferetur, improprium erit. Necessitate rustici gemmam in vitibus (quid enim dicerent aliud?) et sitire segetes, et fructus laborare. Necessitate nos durum hom[illegible]t perum: non enim proprium erat, quod daremus

his affectibus, nomen. (7) Iam incensum ira et inflammatum cupiditate, et lapsum errore, significandi gratia. Nihil enim horum suis verbis, quam his arcessitis, magis proprium erat. Illa ad ornatum, lumen orationis, et generis claritatem, et contionum procellas, et eloquentiae fulmina; ut Cicero pro Milone (13, 34) Clodium fontem gloriae eius vocat, et alio loco (13, 35) segetem ac materiem. (8) Quaedam etiam parum speciosa dictu per hanc explicantur (Verg. Georg. 3, 135 ff.):

'Hoc faciunt, nimio ne luxu obtunsior usus
sit genitali arvo et sulcos oblimet inertes.'

In totum autem metaphora brevior est similitudo, eoque distat, quod illa comparatur rei, quam volumus exprimere, haec pro ipsa re dicitur. (9) Comparatio est, cum dico fecisse quid hominem ut leonem, translatio, cum dico de homine leo est. Huius vis omnis quadruplex maxime videtur: cum in rebus animalibus aliud pro alio ponitur, ut de agitatore:

... gubernator magna contorsit equum vi,

et, ut Livius (38, 54, 1), Scipionem a Catone allatrari solitum refert. (10) Inanima pro aliis generis eiusdem sumuntur, ut (Verg. Aen 6, 1): classique immittit habenas. Aut pro rebus animalibus inanima (Poët. trag. ap. Ribbeck I. p. 208):

'Ferro non fato moerus Argivum occidit.'

Aut contra (Verg. Aen. 2, 307 ff.):

... 'sedet inscius alto
accipiens sonitum saxi de vertice pastor.'

(11) Praeciqueque ex his oritur sublimitas, quae audaci et proxime periculum translatione tolluntur, cum rebus sensu carentibus actum quendam et animos damus; qualis est (Verg. Aen. 8, 728):

... 'pontem indignatus Araxes'.

(12) Et illa Ciceronis (pro Lig. 3, 9): Quid enim tuus ille, Tubero, destrictus in acie Pharsalica gladius agebat? cuius latus ille mucro petebat? qui sensus erat armorum tuorum? Duplicatur interim haec virtus apud Vergilium (Aen. 9, 773):

... 'ferrumque armare veneno':

nam et veneno armare et ferrum armare translatio est. (13) Secantur haec in plures: ut a rationali ad rationale, et idem de irrationalibus: et haec invicem, quibus similis ratio est, et a toto, et a partibus. Sed iam non pueris praecipimus, ut, accepto genere, species intelligere non possint. (14) Ut modicus autem atque opportunus eius usus illustrat orationem: ita frequens et obscurat, et taedio complet: continuus vero in allegoriam et aenigmata exit. Sunt etiam quaedam et humiles translationes, ut id, de quo modo dixi, Saxea est verruca, et sordidae: (15) non enim, si Cicero recte sentinam reipublicae dixit, foeditatem hominum significans, idcirco probem illud quoque veteris oratoris, Persecuisti reipublicae vomicas. Optimeque Cicero demonstrat cavendum, ne sit deformis translatio: qualis est (nam ipsis eius utar exemplis) Castratam morte Africani rempublicam, et, Stercus curiae Glauciam; ne nimio maior. (16) Aut, quod saepius accidit, minor; ne dissimilis: quorum exempla nimium frequenter deprehendet, qui scierit haec vitia esse. Sed copia quoque modum egressa vitiosa est; praecipue in eadem specie. (17) Sunt et durae, id est, a longinqua similitudine ductae: ut, Capitis nives, et,

Iuppiter hibernas cana nive conspuit Alpes.

In illo vero plurimum erroris, quod ea, quae poëtis (qui et omnia ad voluptatem referunt, et plurima vertere etiam ipsa metri necessitate coguntur) permissa sunt, convenire quidam etiam prosae putant. (18) At ego in agendo nec pastorem populi auctore Homero dixerim: nec volucres pennis remigare: licet Vergilius in apibus ac Daedalo speciosissime sit usus. Metaphora enim aut vacantem occupare locum debet, aut, si in alienum venit, plus valere eo, quod expellit. Quod aliquanto paene etiam magis de

2. *Συνεκδοχή*

dicam. (19) Nam translatio permovendis animis plerumque et signandis rebus, ac sub oculos subiciendis reperta est: haec variare sermonem potest, ut ex uno plures intelligamus, parte totum, specie genus, praecedentibus sequentia, vel omnia haec contra; liberior poëtis, quam oratoribus. (20) Nam prosa, ut mucronem pro gladio, et tectum pro domo recipiet: ita non puppim pro navi, nec abietem pro tabellis. Et rursus, ut pro gladio ferrum, ita non pro equo quadrupedem. Maxime autem in orando valebit numerorum illa libertas. Nam et Livius saepe sic dicit,

Romanus proelio victor: cum Romanos vicisse significat. Et contra, Cicero ad Brutum: Populo, inquit, imposuimus, et oratores visi sumus, cum de se tantum loqueretur. (21) Quod genus non orationes modo ornat, sed etiam quotidiani sermonis usus recipit. Quidam *συνεκδοχὴν* vocant, et cum id in contextu sermonis quod tacetur, accipimus. Verbum enim ex verbo intelligi, quod inter vitia ellipsis vocatur.

Arcades ad portas ruere. — —

(22) Mihi hanc figuram esse magis placet. Illic ergo reddetur. Aliud etiam intelligitur ex alio,

Aspice, aratra iugo referunt suspensa iuvenci,

unde apparet noctem appropinquare. Id nescio an oratori conveniat, nisi in argumentando, cum rei signum est. Sed hoc ab elocutionis ratione distat. (23) Nec procul ab hoc genere discedit

3. *Μετωνυμία*,

quae est nominis pro nomine positio; cuius vis est, pro eo, quod dicitur, causam, propter quam dicitur, ponere: sed, ut ait Cicero, *ὑπαλλαγὴν* rhetores dicunt. Haec inventa ab inventore et subiecta ab obtinentibus significat: ut, Cererem corruptam undis: et,

. . . receptus
Terra Neptunus classes Aquilonibus arcet.

(24) Quod sit retro durius. Refert autem, in quantum dictus tropus oratorem sequatur. Nam, ut Vulcanum pro igne vulgo audimus, et, vario Marte pugnatum, eruditus est sermo, et Venerem, quam coitum, dixisse magis decet: ita Liberum et Cererem pro vino et pane licentius, quam ut fori severitas ferat. Sicut ex eo, quod continetur, usus recipit bene moratas urbes, et poculum epotum, et seculum felix. (25) At id, quod contra est, raro audeat quis, nisi poëta,

. . . iam proximus ardet Ucalegon.

Nisi forte hoc potius est, a possessore, quod possidetur: ut hominem devorari, cuius patrimonium consumatur. Quo modo fiunt innumerabiles species. (26) Huius enim sunt generis, cum ab Annibale caesa apud Cannas sexaginta milia dicimus:

et apud Tragicos ab Aegialeo: et carmina Vergilium, venisse commeatus, qui afferantur: sacrilegium deprehensum, non sacrilegum: armorum scientiam habere, non artis. (27) Illud quoque et poëtis et oratoribus frequens, quo id, quod efficit, ex eo, quod efficitur, ostendimus. Nam et carminum auctores,

Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas,

et,

Pallentesque habitant morbi, tristisque senectus;

et orator praecipitem iram, hilarem adolescentiam, segne otium dicet. (28) Est etiam huic tropo quaedam cum synecdoche vicinia. Nam, cum dico vultus hominis pro vultu, dico pluraliter, quod singulare est; sed non id ago, ut unum ex multis intelligatur (nam id est manifestum), sed nomen immuto: et, cum aurata tecta, aurea, pusillum a vero discedo, quia non est nisi pars auratura. Quae singula exequi, minutioris est curae, etiam non oratorem instituentibus. (29)

4. *Ἀντονομασία*,

quae aliquid pro nomine ponit, Poëtis quoque modo frequentissima, et per epitheton, quia detracto eo, cui apponitur, valet pro nomine, Tydides, Pelides: et ex his, quae in quocunque sunt praecipua,

. . . Divum pater, atque hominum rex:

et ex factis, quibus persona signatur,

. . . Thalamo quae fixa reliquit Impius.

(30) Oratoribus etiamsi rarus eius rei, nonnullus tamen usus est. Nam, ut Tydiden et Peliden non dixerint, ita dixerunt impium pro parricida: eversorem quoque Carthaginis et Numantiae pro Scipione, et Romanae eloquentiae principem pro Cicerone posuisse non dubitent. Ipse certe usus est hac libertate: Non multa peccas, inquit ille fortissimo viro senior magister. Neutrum enim nomen est positum, et utrumque intelligitur. (31)

5. *Ὀνοματοποιΐα*

quidem, id est, fictio nominis, Graecis inter maximas habita virtutes, nobis vix permittitur. Et sunt plurima ita posita ab iis, qui sermonem primi fecerunt, aptantes affectibus vocem. Nam

mugitus, et sibilus, et murmur inde venerunt. (32) Deinde, tanquam consummata sint omnia, nihil generare audemus ipsi, cum multa quotidie ab antiquis ficta moriantur. Vix illa, quae *παράγόμενα* vocant, quae ex vocibus in usum receptis quocunque modo declinantur, nobis permittimus, qualia sunt sullaturit, et proscripturit; atque laureati postes, pro illo, lauro coronati, ex eadem fictione sunt. (33) Sed hoc feliciter, evaluit: at contra vio pro eo, infelicius. In Graecis obelisco, coludumo, etc. dure etiam iungere vetamur, qui toleranter videre septentriones videmur. (34) Eo magis necessaria

6. *Καταχρησις*,

quam recte dicimus abusionem, quae non habentibus nomen suum, accommodat quod in proximo est: sic,

. . . Equum divina Palladis arte aedificant:

et apud Tragicos, Et iam leo pariet, at pater est. (35) Mille sunt haec, et acetabula, quidquid habet; et pyxides, cuiuscunque materiae sunt; et parricida, matris quoque aut fratris interfector. Discernendumque est hoc totum a translatione genus, quia abusio est, ubi nomen defuit: translatio, ubi aliud fuit. Nam poëtae solent abusive etiam in his rebus, quibus nomina sua sunt, vicinis potius uti; quod rarum in prosa est. (36) Illa quoque quidam *καταχρήσεις* volunt esse, cum pro temeritate virtus, aut pro luxuria liberalitas dicitur. A quibus haec quidem dissonantia sunt, quod in his non verbum pro verbo ponitur, sed res pro re. Neque enim putat quisquam luxuriam et liberalitatem idem significare: verum id, quod fit, alius luxuriam esse dicit, alius liberalitatem: quamvis neutri dubium sit, haec esse diversa. (37) Superest ex his, quae aliter significant,

7. *Μετάληψις*,

id est, transsumptio, quae ex alio in aliud velut viam praestat: tropus et rarissimus, et maxime improprius, Graecis tamen frequentior, qui Centaurum Chirona, et *νήσους θοὰς ὀξείας* dicunt. Nos quis ferat, si Verrem, suem: aut Laelium doctum nominemus? (38) Est enim haec in metalepsi natura, ut inter id, quod transfertur, sit medius quidem gradus, nihil ipse significans, sed praebens transitum: quem tropum magis affectamus, ut habere

videamur, quam ullo in loco desideramns. Nam eius frequentissimum exemplum est, cano, canto, dico: ita cano, dico. Interest medium illud canto. (39) Nec diutius in eo morandum: nihil enim usus admodum video, nisi, ut dixi, in mediis. Cetera iam non significandi gratia, sed ad ornandam modo, non augendam orationem assumuntur. (40) Ornat enim

8. *Ἐπίθετον*,

quod recte dicimus appositum, a nonnullis sequens dicitur. Eo poëtae et frequentius et liberius utuntur. Namque illis satis est convenire verbo, cui apponitur: itaque et dentes albos et humida vina in iis non reprehendemus. Apud oratorem, nisi aliquid efficitur, redundat. Tum autem efficitur, si sine illo, quod dicitur, minus est: qualia sunt, O scelus abominandum, o deformem libidinem. (41) Exornatur autem res tota maxime translationibus, Cupiditas effrenata, et Insanae substructiones. Et solet fieri aliis adiunctis epitheton tropus, ut apud Vergilium, Turpis egestas, et, Tristis senectus. Verumtamen talis est ratio huiusce virtutis, ut sine appositis nuda sit et velut incomta oratio; ne oneretur tamen multis. (42) nam fit longa et impedita, ut in quaestionibus eam iudices similem agmini totidem lixas habenti, quot milites quoque, in quo et numerus est duplex, nec duplum virium: quamquam non singula modo, sed etiam plura verba apponi solent: ut:

Conjugio Anchisa Veneris dignate superbo.

(43) Sed hoc quoque modo duo verba, uni apposita, ne versum quidem decuerint. Sunt autem, quibus non videatur hic omnino tropus, quia nihil vertat. Necesse est semper, ut id, quod est appositum, si a proprio diviseris, per se significet, et faciat antonomasiam. Nam, si dicas, Ille, qui Numantiam et Carthaginem evertit, antonomasia est: si adieceris Scipio, appositum. (44) Non potest ergo non esse iunctum. At

9. *Ἀλληγορία*,

quam inversionem interpretantur, aliud verbis, aliud sensu ostendit, etiam interim contrarium. Prius, ut

O navis, referent in mare te novi
Fluctus: o quid agis? fortiter occupa
Portum.

totusque ille Horatii locus, quo navem pro republica, fluctuum tempestates pro bellis civilibus, portum pro pace atque concordia dicit. (45) Tale Lucretii,

Avia Pieridum peragro loca. — —

et Vergilii,

Sed nos immensum spatio confecimus aequor
Et iam tempus equum fumantia solvere colla.

(46) Sine translatione vero in Bucolicis,

Certe equidem audieram, qua re subducere colles
Incipiunt, mollique iugum demittere clivo,
Usque ad aquam, et veteris iam fracta cacumina fagi,
Omnia carminibus vestrum servasse Menalcam.

(47) Hoc enim loco praeter nomen cetera propriis decisa sunt verbis: verum non pastor Menalcas, sed Vergilius est intelligendus. Habet usum talis allegoriae frequenter oratio, sed raro totius: plerumque apertis permixta est. Tota apud Ciceronem talis est: Hoc miror enim, querorque, quenquam hominem ita pessumdare alterum verbis velle, ut et iam navem perforet, in qua ipse naviget. (48) Illud commixtum frequentissimum: Equidem ceteras tempestates et procellas in illis dumtaxat fluctibus concionum semper Miloni putavi esse subeundas. Nisi adiecisset dumtaxat fluctibus concionum, esset allegoria: nunc eam miscuit. Quo in genere et species ex arcessitis verbis venit, et intellectus ex propriis. (49) Illud vero longe speciosissimum genus orationis, in quo trium permixta est gratia, similitudinis, allegoriae, translationis: Quod fretum, quem Euripum, tot motus, tantas, tam varias habere creditis agitationes, commutationes, fluctus, quantas perturbationes, et quantos aestus ratio comitiorum? Dies intermissus unus, aut nox interposita saepe et perturbat omnia, et totam opinionem parva nonnunquam commutat aura rumoris. (50) Nam id quoque in primis est custodiendum, ut, quo ex genere coeperis translationis, hoc desinas. Multi autem, cum initium a tempestate sumserunt, incendio, aut ruina finiunt: quae est inconsequentia rerum foedissima. (51) Ceterum allegoria parvis quoque ingeniis, et quotidiano sermoni frequentissime servit. nam illa in agendis causis iam detrita, Pedem conferre, et Iugulum

petere, et Sanguinem mittere, inde sunt: nec offendunt tamen. Est enim grata in eloquendo novitas, et emutatio: et magis inopinata delectant. Ideoque iam in his amisimus modum, et gratiam rei nimia captatione consumsimus. (52) Est in exemplis allegoria, si non praedicta ratione ponantur. Nam, ut Dionysium Corinthi esse, quo Graeci omnes utuntur, ita plurima similia dici possunt. Haec allegoria, quae est obscurior

10. *Αἴνιγμα*

dicitur: vitium meo quidem iudicio (siquidem dicere dilucide, virtus), quo tamen et poëtae utuntur,

Dic, quibus in terris, et eris mihi magnus Apollo,
Tris pateat coeli spatium non amplius ulnas?

(53) et oratores nonnunquam: ut Coelius, quadrantariam Clytaemnestram, et in triclinio coam, in cubiculo nolam. Namque et nunc quaedam solvuntur, et tum erant notiora, cum dicerentur: et aenigmata sunt tamen, nec ea, nisi quis interpretetur, intelligas. (54) In eo vero genere, quo contraria ostenduntur,

11. *Εἰρωνεία*

est: illusionem vocant: quae aut pronunciatione intelligitur, aut persona, aut rei natura: nam, si qua earum verbis dissentit, apparet diversam esse orationi voluntatem. (55) quamquam in plurimis id tropis accidit, ut intersit, quid de quo dicatur: quia (quod dicitur alibi) verum est, et laudis simulatione detrahere, et vituperationis laudare, concessum esse. quale est, quod C. Verres, praetor urbanus, homo sanctus et diligens, subsortitionem eius in eo codice non haberet. Et contra, Oratores visi sumus, et populo imposuimus. (56) Aliquando cum risu quodam contraria dicuntur iis, quae intelligi volunt. quemadmodum in Clodium, Integritas tua te purgavit, mihi crede, pudor eripuit, vita anteacta servavit. (57) Praeter haec usus est allegoriae, ut tristia dicamus melioribus verbis, aut bonae rei gratia quaedam contrariis significemus, aliud textu: quae et enumeravimus. Haec, si quis profecto ignorat, quibus Graeci nominibus appellent, *σαρκασμὸν*, *ἀστεϊσμὸν*, *ἀντίφρασιν*, *παροιμίαν* dici sciat. (58) Sunt etiam, qui haec non species allegoriae, sed ipsa tropos dicunt: acri quidem ratione, quod illa obscurior sit, in his

omnibus aperte appareat, quid velimus. Cui accedit hoc quoque, quod genus, cum dividitur in species, nihil habet proprium; ut arbor pinus, et olea, et cupressus, et ipsius per se nulla proprietas: Allegoria vero habet aliquid proprium. quod quomodo fieri potest, nisi ipsa species est? Sed ad utendum nihil refert (59) Adiicitur his μυκτηρισμὸς, dissimulatus quidam, sed non latens derisus. Pluribus autem verbis cum id, quod uno aut paucioribus certe dici potest, explicatur,

12. Περίφρασιν

vocant, circuitum eloquendi, qui nonnunquam necessitatem habet, quoties dictu deformia operit: ut Sallustius, Ad requisita naturae. (60) Interim ornatum petit solum, qui est apud poëtas frequentissimus:

Tempus erat, quo prima quies mortalibus aegris
Incipit, et dono divûm gratissima serpit.

(61) Et apud oratores non rarus, semper tamen astrictior. Quidquid enim significari brevius potest, et cum ornatu latius ostenditur, περίφρασις est: cui nomen Latine datum est, non sane orationis aptum virtuti, circumlocutio. Verum haec ut, cum decorum habet, periphrasis; ita, cum in vitium incidit, περισσολογία dicitur. Obstat enim, quidquid non adiuvat. (62)

13. Ὑπέρβατον

quoque, id est verbi transgressionem, quoniam frequenter ratio comparationis et decor poscit, non immerito inter virtutes habemus. Fit enim frequentissime aspera et dura, et dissoluta et hians oratio, si ad necessitatem ordinis sui verba redigantur, et ut quodque oritur, ita proximis, etiam si vinciri non potest, alligetur. (63) Differenda igitur quaedam, et praesumenda, atque, ut in structuris lapidum impolitorum, loco, quo convenit, quodque ponendum. Non enim recidere ea, nec polire possumus, quo coagmentata se magis iungant, sed utendum iis, qualia sunt, eligendaeque sedes. (64) Nec aliud potest sermonem facere numerosum, quam opportuna ordinis mutatio. Neque alio ceris Platonis inventa sunt quatuor illa verba, quibus in illo pulcherrimo operum in Piraeum se descendisse significat, plurimis modis scripta, quod eum quoque maxime favere experiretur. (65) Verum id cum duobus verbis sit, ἀναστροφὴ dicitur, reversio quaedam; qualia sunt vulgo, Mecum, secum:

apud oratores et historicos, Quibus de rebus. At, cum decoris gratia contrahitur longius verbum, proprie hyperbati tenet nomen: ut, Animadverti, iudices, omnem accusatoris orationem in duas divisam esse partes. Nam in duas partes divisam esse, rectum erat, sed durum et incomtum. (66) Poëtae quidem etiam verborum divisionem faciunt, et transgressionem,

. . . Hyperboreo septem subiecta trioni,

quod oratio nequaquam recipiet. At id quidem est, propter quod, cum dicitur, tropus sit, quia componendus est e duobus intellectus. (67) Alioqui, ubi nihil ex significatione mutatum est, et structura sola variatur, figura potius verborum dici potest: sicut multi narrationem longis mutant hyperbatis. Ex confusis quae vitia accidunt, suo loco diximus.

14. *Ὑπερβολὴν*

audacioris ornatus summo loco posui. Est haec decens veri superiectio. Virtus eius ex diverso par augendi atque minuendi. (68) Fit pluribus modis. Aut enim plus facto dicimus, Vomens, frustis esculentis gremium suum et totum tribunal implevit.

. . . Geminique minantur In coelum scopuli.

Aut res per similitudinem attollimus:

. . . Credas innare revulsas Cycladas.

(69) Aut per comparationem: ut,

. . . Fulminis ocior alis.

Aut signis quasi quibusdam

Illa vel intactae segetis per summa volaret
Gramina, nec teneras cursu laesisset aristas.

(70) Vel translatione, ut ipsum illud volaret. Crescit interim hyperbole, alia insuper addita: ut Cicero in Antonium dicit, Quae Charybdis tam vorax? Charybdin dico? quae, si fuit, fuit animal unum: Oceanus, medius fidius, vix videtur tot res, tam dissipatas, tam distantibus in locis positas, tam cito absorbere potuisse. (71) Exquisitam vero figuram huius rei

deprehendisse apud principem Lyricorum Pindarum videor in libro quem inscripsit *ὕμνους*. Is namque Herculis impetum adversus Meropas, qui in insula Co dicuntur habitasse, non igni, nec ventis, nec mari, sed fulmini dicit similem fuisse: ut illa minora, hoc par esset. (72) Quod imitatus Cicero, illa composuit in Verrem: Versabatur in Sicilia longo intervallo non Dionysius ille, nec Phalaris (tulit enim illa quondam insula multos et crudeles tyrannos) sed quoddam novum monstrum ex vetere illa immanitate, quae in iisdem versata locis dicitur. Non enim Charybdin tam infestam neque Scyllam navibus, quam istum in eodem freto fuisse arbitror. (73) Nec pauciora sunt genera minuendi. — Vix ossibus haerent. Et quod Cicero in quodam ioculari libello,

Fundum Varro vocat, quem possim mittere funda:
Ni tamen exciderit, qua cava funda patet.

Sed huius quoque rei servetur mensura quaedam. Quamvis est enim omnis hyperbole ultra fidem: non tamen esse debet ultra modum nec alia via magis in *κακοζηλίαν* itur. (74) Piget referre plurima hinc orta vitia, cum praesertim minimi sint ignota et obscura. Monere satis est, mentiri hyperbolen, nec ita, ut mendacio fallere velit. Quo magis intuendum est, quousque deceat extollere, quod nobis non creditur. Pervenit haec res frequentissime ad risum: qui si aptus est, urbanitatis, sin aliter, stultitiae nomen assequitur. (75) Est autem in usu vulgo quoque et inter eruditos, et apud rusticos: videlicet quod a natura est omnibus augendi res vel minuendi cupiditas insita, nec quisquam vero contentus est. Sed ignoscitur, quia non affirmamus. (76) Tum est hyperbole virtus, cum res ipsa, de qua loquendum est, naturalem modum excessit. Conceditur enim amplius dicere, quia dici, quantum est, non potest: meliusque ultra, quam citra, stat oratio.

b. Die Redefiguren, *σχήματα*, formae oder figurae.

Die Redefigur ist 'eine kunstmässig geänderte Form des Ausdrucks, eine von der gewöhnlichen und zuerst sich darbietenden Art entfernte Gestaltung der Rede'. Quintil. 9, 1, 4: Figura (sicut nomine ipso patet) est conformatio quaedam orationis, remota a communi et primum se offerente ratione, und noch kürzer das. §. 14: ergo figura sit arte aliqua novata forma dicendi. Vgl. Alex. tom. III, p. 11: *σχῆμά ἐστιν ἐξάλ-*

λαξις λόγου ἐπὶ τὸ κρεῖττον κατὰ λέξιν ἢ κατὰ διάνοιαν ἄνευ τρόπου. Tiber p. 59: Ἔστι σχῆμα τὸ μὴ κατὰ φύσιν τὸν νοῦν ἐκφέρειν μηδὲ ἐπ' εὐθείας, ἀλλ' ἐκτρέπειν καὶ ἐξαλλάσσειν τὴν διάνοιαν κόσμου τινὸς τῇ πλάσει ἢ χρείας ἕνεκα. Vom Tropus ist die Figur wesentlich darin verschieden, dass der Tropus es mit dem einzelnen Worte zu thun hat, an dessen Stelle ein anderes gesetzt wird (s. im Vorsteh. S. 252), die Figur dagegen mit der innern Verbindung der Wörter unter einander, welche verändert wird, ohne dass die ursprüngliche Bedeutung der Wörter verändert würde (Volkmann S. 392).

Der griechische Name σχῆμα für die rhetorische Figur lässt sich bis auf Theophrast zurückführen. Cicero gebraucht dafür bald forma, bald figura (Cic. Brut. 17, 69: ornari orationem Graeci putant, si verborum immutationibus utantur, quos appellant τρόπους, et sententiarum orationisque formis, quae vocant σχήματα. Id. de opt. gen. 5, 14: sententiis isdem et earum formis tamquam figuris); auch lumina (orat. 54, 181: quasi formae et lumina, quae, ut dixi, Graeci vocant σχήματα; vgl. ib. 25, 83: luminibus, quae Graeci quasi aliquos gestus orationis σχήματα appellant).

Schon von den älteren griechischen Rhetoren (wahrscheinlich seit Theophrast) wurden die σχήματα in zwei Hauptgattungen eingetheilt: in α) σχήματα διανοίας und β) σχήματα λέξεως oder λόγου, latein. figurae sententiarum und figurae verborum, Sinn- und Wortfiguren. Quintil. 9, 1, 17: Inter plurimos, quod sciam, consensum est, duas eius (schematis) esse partes, διανοίας, id est mentis vel sensus vel sententiarum: nam his omnibus modis dictum est; et λέξεως, id est verborum vel dictionis vel elocutionis vel sermonis vel orationis: nam et variatur et nihil refert. Der Unterschied beider Gattungen wird von Alex. p. 10 also angegeben: τὸ δὲ τῆς λέξεως σχῆμα τοῦ τῆς διανοίας διαφέρει, ὅτι τὸ μὲν κινηθείσης τῆς λέξεως τῆς συσχούσης τὸ σχῆμα ἀπόλλυται, τοῦ δὲ τῆς διανοίας σχήματος, κἂν τὰ ὀνόματα κινῇ τις, κἂν ἑτέροις ὀνόμασιν ἐξενέγκῃ τὸ αὐτὸ πρᾶγμα μένει ὁμοίως δὲ κἂν ἡ σύνταξις κινηθῇ ἢ προστεθῇ καὶ ἀφαιρεθῇ τι, λύεται τὸ σχῆμα τῆς λέξεως. Vgl. Aqu. Rom. p. 28: Sententiae figura immutato verborum ordine vel translato manet nihilominus, elocutionis autem si distraxeris vel immutaveris verba, vel ordinem eorum non servaveris, manere non poterit. — Die Wortfiguren werden im Allgemeinen eingetheilt

in α) Figuren der Wiederholung, β) Figuren der Weglassung, γ) Figuren der Gegenüberstellung.

α) Die wichtigsten Wortfiguren der Wiederholung sind:

1) *Παλιλλογία* oder *ἀναδίπλωσις* (*ἐπανάληψις*, wenn mehr als Ein Wort wiederholt wird, wie Hom. Il. 20, 372; 22, 128), von Cornificius conduplicatio gen., die Wiederholung desselben Wortes oder derselben Worte. Cornif. 4, 28, 38: Conduplicatio est cum ratione amplificationis aut commiserationis eiusdem unius aut plurium verborum iteratio, hoc modo: 'Tumultus Gracchi, Grachi tumultus domesticos et intestinos comparant?' item: 'Commotus non es, cum tibi pedes mater amplexaretur, non es commotus?' item: 'Nunc audes etiam venire in horum conspectum, proditor patriae, proditor, inquam, patriae, venire audes in horum conspectum?' Vehementer auditorem commovet eiusdem redintegratio verbi et volnus maius efficit in contrario causae, quasi aliquod telum saepius perveniat in eandem partem corporis. Beispiele dieser Figur sind: Cic. pro Mil. 27: Occidi, occidi Sp. Maelium (amplificatio). Verd. Ecl. 2, 69: ah Corydon, Corydon! (commiseratio). Andere Beispiele s. bei Kayser zu Cornif. p. 296; Volkm. S. 397 ff.; u. vgl. Gerber II, 1. S. 189 ff. Sehr selten ist die dreimalige Wiederholung eines Wortes; so im höchsten Affect bei Sophocl. Ai. 396; 867; Oed. Col. 210; viermal wiederholt Ai. 694. — Hiermit verwandt ist

2) *Ἐπαναφορά* oder *ἀναφορά*, bei Cornificius und Cicero repetitio, die Wiederholung desselben Wortes oder derselben Worte zu Anfange mehrerer Satzglieder. Cornif. 4, 13, 19: Repetitio est, cum continenter ab uno atque eodem verbo in rebus similibus et diversis principia sumuntur, hoc modo: 'Vobis istud attribuendum est, vobis gratia est habenda, vobis ista res erit honori.' item: 'Scipio Numantiam sustulit, Scipio Karthaginem delevit, Scipio pacem peperit, Scipio civitatem servavit' etc. — Haec exornatio cum multum venustatis habet, tum gravitatis et acrimoniae plurimum; qua re videtur esse adhibenda et ad ornandam et ad exaugendam orationem. Cic. de orat. 3, 54, 206: eiusdem verbi crebra tum a primo repetito, tum in extremum conversio (s. im Folg.). Demosth. de cor. p. 268: *Τί οὖν, ὦ ταλαίπωρε, συκοφαντεῖς; τί λόγους πλάττεις; τί σαυτὸν οὐκ ἐλλεβορίζεις ἐπὶ τούτοις;* Lys. or. 12, 21: *Οὗτοι γὰρ πολλοὺς μὲν τῶν πολιτῶν εἰς τοὺς πολεμίους ἐξήλασαν, πολλοὺς δ' ἀδίκως ἀποκτείναντες ἀτάφους ἐποίησαν, πολλοὺς δ' ἐπιτίμους ὄντας ἀτί-*

μους τῆς πόλεως κατέστησαν, πολλῶν δὲ ἀγαθέρας μελλούσας ἐκδίδοσθαι ἐκώλυσαν. Cic. Catil. 1, 1, 1: 'Nihilne te nocturnum praesidium Palatii, nihil urbis vigiliae, nihil timor populi, nihil concursus bonorum omnium, nihil hic munitissimus habendi senatus locus, nihil horum ora vultusque moverunt?' Id. pro Sulla 5, 14: 'Multa, cum essem consul, de summis rei publicae periculis audivi, multa quaesivi, multa cognovi: nullus umquam de Sulla nuntius ad me, nullum indicium, nullae litterae pervenerunt, nulla suspicio.' Viele andre Beispiele s. bei Volkmann S. 398; bei Gerber II, 1. S. 195 ff. — Das Gegentheil der Epanaphora ist

3) Ἀντιστροφή oder ἐπιφορά bei Cornificius und Cicero conversio die Wiederholung desselben Wortes oder derselben Wörter am Ende mehrerer Satzglieder. Cornif. 4, 13, 19: Conversio est, per quam non, ut ante, primum repetimus verbum, sed ad postremum continenter revertimur, hoc modo: 'Poenos populus Romanus iustitia vicit, armis vicit, liberalitate vicit'. item: 'Ex quo tempore concordia de civitate sublata est, libertas sublata est, fides sublata est, amicitia sublata est, res publica sublata est' etc. Cic. de orat. 3, 54, 206: eiusdem verbi crebra tum a primo repetitio, tum in extremum conversio (s. im Vorsteh.). Aesch. Ktes. 198: ὅστις δ' ἐν τῷ πρώτῳ λόγῳ τὴν ψῆφον αἰτεῖ, ὅρκον αἰτεῖ, νόμον αἰτεῖ, δημοκρατίαν αἰτεῖ, ὧν οὔτε αἰτήσει οὐδὲν ὅσιον οὐδενὶ οὔτ' αἰτηθέντα ἑτέρῳ δοῦναι, Noch andre Beispiele s. bei Kayser zu Cornif. p. 288; Volkmann S. 399; Gerber II, 1, S. 198 ff.

4) Συμπλοκή, complexio, die Verbindung der Epanaphora und Epiphora, d. i. die Wiederholung derselben Anfangs- und Schlussworte mehrerer Satzglieder. Cornif. 4, 14, 20: Complexio est, quae utramque complectitur oxornationem, et hanc (conversionem) et quam ante exposuimus (repetitionem), ut et repetatur idem verbum saepius et crebro ad idem postremum revertamur, hoc modo: 'Qui sunt, qui foedera saepe ruperunt? Karthaginienses. 'Qui sunt, qui crudele bellum gesserunt? Karthaginienses. Qui sunt, qui Italiam deformaverunt? Karthaginienses. Qui sunt, qui postulant ignosci? Karthaginienses etc. Aeschin. Ktes. 202: Ἐπὶ σαυτὸν καλεῖς, ἐπὶ τοὺς νόμους καλεῖς, ἐπὶ τὴν δημοκρατίαν καλεῖς. Cic. pro Mil. 22, 59: Quis eos postulavit? Appius. Quis produxit? Appius. Id. de leg. agr. 2, 9, 22: Quis legem tulit? Rullus. Quis maiorem partem populi suffragiis prohibuit? Rullus. Quis comitiis praefuit? quis

tribus quas voluit vocavit nullo custode sortitus? quis Xviros quos voluit renuntiavit? idem Rullus. Quem principem renuntiavit? Rullum.

5) *Κύκλος*, bei Aqu. Rom. redditio gen., Wiederholung des Anfangswortes am Ende des Satzes. Demosth. Phil. 4 p. 151: *Σοὶ μὲν γὰρ ἦν κλέπτης ὁ πατήρ, εἴπερ ἦν ὅμοιός σοι.* Anonym. ap. Speng. III. p. 116: *Ἦν ἡμῖν πόλεμος πρὸς Φίλιππον, ἦν; οὐ γὰρ Αἰσχίνης ὑπὲρ τῆς εἰρήνης κρίνεται, οὗ* (Demosth. *παραπρεσβ.* p. 373). Quintil. 9, 3, 34: Respondent primis et ultima, 'Multi et graves dolores inventi parentibus et propinquis, multi' (Cic. Verr. 2, 5, 45 §. 119). So nennt Eustath. p. 818 den homer. Vers (Il. 10, 466): *ϑῆκεν ἀνὰ μυρίκην· δέελον δ' ἐπὶ σῆμά τ' ἔϑηκεν* einen *κύκλον ῥητορικόν*. Vgl. auch Verg. Aen. 11, 358: Ipsum obtestemur, veniamque oremus ab ipso.

6) *Ἐπαναστροφή* (bei Hermog.) oder *Ἀναστροφή* (bei Anonym. ap. Speng. III. p. 133), auch *Ἀναδίπλωσις* (bei Aqu. Rom.), revocatio (Cic. de orat. 3, 54, 206), Wiederholung des Schlusswortes eines Satzes zu Anfange des nächstfolgenden Satzes. Demosth. cor. p. 229: *Οὐ γὰρ δήπου Κτησιφῶντα μὲν δύναται διώκειν δι' ἐμέ, ἐμὲ δὲ εἴπερ ἐξελέγχειν ἐνόμιζεν αὐτόν, οὐκ ἂν ἐγράψατο.* Quintil. 9, 3, 44: Prioris sententiae verbum ultimum ac sequentis primum frequenter est idem: quo quidem schemate utuntur poëtae saepius, (Verg. Buc. 10, 72 ff.):

Pierides, vos haec facietis maxima Gallo,
Gallo, cuius amor tantum mihi crescit in horas etc.

Sed ne oratores quidem raro. (Cic. Catil. 1, 1, 2): 'Hic tamen vivit. vivit? immo vero etiam in senatum venit'. Diomed. p. 440: *Ἀναδίπλωσις* est congeminatio dictionis ex ultimo loco praecedentis et principio sequentis, ut ap. Verg. (Aen. 10, 180):

... sequitur pulcherrimus Astur,
Astur, equo fidens etc.

7) *Κλῖμαξ*, gradatio, die Steigerung, die durch Wiederaufnahme des Wortes weiter fortgesetzt wird. Demosth. cor. p. 288: *Οὐκ εἶπον μὲν ταῦτα, οὐκ ἔγραψα δέ, οὐδ' ἔγραψα μέν, οὐκ ἐπρέσβευσα δέ, οὐδ' ἐπρέσβευσα μέν, οὐκ ἔπεισα δὲ Θηβαίους.* Vgl. Quintil. 9, 3, 54 ff.: Gradatio, quae dicitur *κλῖμαξ*, apertiorem habet artem et magis affectatam, ideoque esse rarior debet. Est autem ipsa quoque adiectionis: repetit enim, quae dicta sunt, et priusquam

ad aliud descendat, in prioribus resistit. Eius exemplum ex Graeco notissimo (der vorsteh. demosthen. Stelle) tranferatur: 'Non enim dixi quidem, sed non scripsi; nec scripsi quidem, sed non obii legationem; nec obii quidem, sed non persuasi Thebanis.' Sit tamen tradita et Latina (gradatio): 'Africano virtutem industria, virtus gloriam, gloria aemulos comparavit.' Et Calvi: 'Non ergo magis pecuniarum repetundarum quam maiestatis neque maiestatis magis quam Plautiae legis, neque Plautiae legis magis quam ambitus, neque ambitus magis quam omnium legum iudicia perierunt.' Invenitur apud poëtas quoque, ut apud Homerum de sceptro (Il. 2, 101 ff.), quod a Iove ad Agamemnonem usque deducit; et apud nostrum etiam tragicum (bei Ribbeck Trag. Lat. p. 212):

Iove própagatus ést, ut perhibent, Tántalus,
ex Tántalo Pelóps, ex Pelope autém satus
Atreús, qui nostrum pórro propagát genus.

8) *Πλοκή*, die freiere Wiederholung desselben Wortes in der Mitte des Satzes weder unmittelbar nach einander, noch an den bedeutenderen Stellen des Satzes. Quintil. 9, 3, 40 ff.: Illa vero apud Ciceronem mira figurarum mixtura deprehenditur in qua et primum verbum longo post intervallo redditum est ultimum, et media primis et mediis ultima congruunt. (Cic. fragm. ex or. in Q. Met.): 'Vestrum iam hic factum reprehenditur, patres conscripti, non meum, ac pulcherrimum quidem factum; verum, ut dixi, non meum, sed vestrum'. Hanc frequentiorem repetitionem *πλοκὴν* vocant, quae fit ex permixtis figuris, ut supra dixi, utque se habet epistola ad Brutum: 'Ego cum in gratiam redierim cum Appio Claudio, et redierim per Cn. Pompeium, et ego ergo cum redierim. Et in iisdem sententiis crebrioribus mutata declinationibus iteratione verborum, ut apud Persium:

... usque adeone
scire tuum nihil est, nisi te scire hoc sciat alter? etc.

9) *Πολυσύνδετον* (bei Quintil. 3, 9, 51), *συνάφεια* (bei Demetr. de eloc. 63), die öftere Wiederholung der Conjunctionen. Demosth. Phil. 3 p. 117: *Ὄλυνθον μὲν δὴ καὶ Μεθώνην καὶ Ἀπολλωνίαν καὶ δύο καὶ τριάκοντα πόλεις ἐπὶ Θρᾴκης ἑῷ.* Lys. or. 12, 78: *Καὶ τοσούτων καὶ ἑτέρων κακῶν καὶ αἰσχρῶν καὶ πάλαι καὶ νεωστὶ καὶ μικρῶν καὶ μεγάλων αἰτίου γεγενημένου* etc. Verg. Georg. 3, 344:

. . . tectumque laremque
armaque Amyclaeumque canem Cressamque pharetram.

Cic. de fin. 1, 20, 69: etenim si loca, si fana, si urbis, si gymnasia, si campum, si canes, si equos ludicra exercendi aut venandi consuetudine adamare solemus etc. Id. Cato mai. 5, 13: Nec tamen omnes possunt esse Scipiones aut Maximi, ut urbium expugnationes, ut pedestres navalesve pugnas, ut bella a se gesta, ut triumphos recordentur.

β) Die zweite Klasse der rhetorischen Wortfiguren besteht in dem der Weglassung, ἔνδεια, detractio. Vgl. Quintil. 9, 3, 58 ff.: Quae per detractionem fiunt figurae, brevitatis novitatisque maxime gratiam petunt: quarum una est quam libro proximo in figuras ex συνεκδοχῇ (s. ob. S. 256) distuli, cum subtractum verbum aliquod satis ex ceteris intelligitur, ut Coelius in Antonium, 'Stupere gaudio Graecus': simul enim auditur coepit. Cicero ad Brutum, 'Sermo nullus scilicet, nisi de te: quid enim potius? Tum Flavius, Cras, inquit, tabellarii (zu ergänzen profecturi sunt), et ego ibidem has (näml. litteras) inter ceram exaravi. Die wichtigsten Figuren dieser Klasse sind:

10) Ἀσύνδετον, auch διάλυσις oder διάλυτον, latein. dissolutum oder dissolutio ('quia coniunctionibus caret', Quintil. 9, 3, 50), das Gegentheil von πολυσύνδετον (s. d. Vorsteh.). Vgl. Cornif. 4, 30, 41: Dissolutum est, quod coniunctionibus verborum e medio sublatis separatis partibus effertur, hoc modo: 'Gere morem parenti, pare cognatis, obsequere amicis, obtempera legibus.' item: Descende in integram defensionem, noli quicquam recusare, da servos in quaestionem, stude verum invenire'. Hoc genus et acrimoniam habet in se et vehementissimum est et ad brevitatem accommodatum (s. Kayser a. h. l.). Aristot. Rhetor. 3, 12, 2 ff.: *Τὰ ἀσύνδετα καὶ τὸ πολλάκις τὸ αὐτὸ εἰπεῖν ἐν τῇ γραφικῇ ὀρθῶς ἀποδοκιμάζεται, ἐν δὲ ἀγωνιστικῇ καὶ οἱ ῥήτορες χρῶνται· ἔστι γὰρ ὑποκριτικά* ('die Asyndeta und die vielfache Wiederholung eines und desselben Ausdrucks werden im schriftlichen Stile mit Recht verworfen, während im öffentlichen und mündlichen Vortrage selbst die Redner dergleichen anwenden, weil sie dramatisch lebendig sind'). *Ἀνάγκη δὲ μεταβάλλειν τὸ αὐτὸ λέγοντας, ὅπερ ὥσπερ ὁδοποιεῖ τῷ ὑποκρίνεσθαι . . καὶ τὰ ἀσύνδετα ὡσαύτως· Ἦλθον, ἀπήντησα, ἐδεόμην· ἀνάγκη γὰρ ὑποκρίνεσθαι, καὶ μὴ ὡς ἓν λέγοντα τῷ αὐτῷ ἤθει καὶ τόνῳ εἰπεῖν. Ἔτι ἔχει ἴδιόν τι*

τὰ ἀσύνδετα· ἐν ἴσῳ γὰρ χρόνῳ πολλὰ δοκεῖ εἰρῆσθαι. Ὁ γὰρ σύνδεσμος ἓν ποιεῖ τὰ πολλά· ὥστε ἂν ἐξαιρεθῇ, δῆλον ὅτι τοὐναντίον ἔσται τὸ ἓν πολλά. Ἔχει οὖν αὔξησιν. Ἦλθον, διελέχθην, ἱκέτευσα πολλά· δοκεῖ δὲ ὑπεριδεῖν, ὅσα εἶπον, ὅσα φημί etc. ('Es ist indessen nothwendig, dass der Redner, der ein und dasselbe Wort mehrmals wiederholt, im Ton des Ausdrucks wechsle, was dann gleichsam dem dramatischen Ausdruck den Weg bahnt;.. dasselbe gilt von den unverbundenen Sätzen. 'Ich kam, traf ihn, bat ihn' muss man nothwendig mit dramatischer Action vortragen, und nicht, als ob man nur Einen Satz spräche, im gleichen Charakterausdruck und Tone sprechen. Daneben haben die Asyndeta noch eine besondere Eigenthümlichkeit: sie geben nämlich den Anschein, als ob in gleichem Zeitraume eine Vielheit von Dingen gesagt werde. Die Conjunction nämlich macht aus dem Vielen eine Einheit; wird sie also hinweggenommen, so wird offenbar die Einheit zu einer Vielheit, mithin liegt in dem Asyndeton eine Steigerung. 'Ich kam, sprach zu ihm, flehte ihn an', das ist eine Vielheit von Dingen, und es liegt darin der Sinn: 'er aber scheint Alles unbeachtet zu lassen, was ich redete, Alles, was ich sage'). Besonders gewichtvoll ist das Asyndeton am Schlusse einer Rede. So der meisterhafte Schluss der Rede des Lysias gegen Eratosthenes: *Παύσομαι κατηγορῶν. ἀκηκόατε, ἑωράκατε, πεπόνθατε, ἔχετε, δικάζετε.* Vgl. Aristot. Rhetor. 3, 19, 6: *Τελευτὴ δὲ τῆς λέξεως ἁρμόττει ἡ ἀσύνδετος, ὅπως ἐπίλογος, ἀλλὰ μὴ λόγος ᾖ. Εἴρηκα, ἀκηκόατε, ἔχετε, κρίνατε.* — Demosth. de fals. leg. 76: *Πέντε γὰρ ἡμέραι γεγόνασι μόναι, ἐν αἷς οὗτος ἀπήγγειλε τὰ ψεύδη, ὑμεῖς ἐπιστεύσατο, οἱ Φωκεῖς ἐπύθοντο, ἐνέδωκαν ἑαυτούς, ἀπώλοντο*; vgl. auch Leptin. 158. Cic. Rosc. Am. 22, 60: 'Peroravit aliquando; adsedit; surrexi ego: respirare visus est, quod non alius potius diceret. coepi dicere. usque eo animadverti, iudices, eum iocari atque alias res agere, antequam Chrysogonum nominavi: quem simul atque attigi, statim homo se erexit; mirari visus est, intellexi quid eum pupugisset. iterum ac tertio nominavi etc. Id. de fin. 5, 28, 84: 'Proclivi currit oratio: venit ad extremum, haeret in salebra. Hierher gehört das berühmte Asyndeton Cäsar's: 'Veni, vidi, vici' (Suet. Caes. 37).

11) *Συνεζευγμένον* od. *ἐπεζευγμένον*, auch *ζεῦγμα*, das einmalige Setzen eines Wortes (nicht blos eines Verbums) bei mehreren Satzgliedern (im zusammengezogenen Satze). Quintil. 9, 3, 62: Figura quae dicitur *ἐπεζευγμένον*, in qua unum ad verbum

plures sententiae referuntur, quarum unaquaeque desideraret illud, si sola poneretur. Id accidit aut praeposito verbo, ad quod reliqua respiciant (Cic. pro Cluent. 6): 'Vicit pudorem libido, timorem audacia, rationem amentia'; aut illato, quod plura cludundur (id. Catil. 1, 9): 'Neque enim is es, Catilina, ut de aut pudor umquam a turpitudine, aut metus a periculo, aut ratio a furore revocaverit'. Medium quoque potest esse, quod et prioribus et sequentibus sufficiat. Iungit autem et diversos sexus, ut cum marem feminamque filios dicimus; et singularia pluralibus miscet. Sed haec adeo sunt vulgaria, ut sibi artem figurarum asserere non possint. Illud plane figura est, qua diversa sermonis forma coniungitur, (Verg. Aen. 3, 234 ff.):

> . . . Sociis tunc, arma capessant,
> edico, et dira bellum cum gente gerendum.

Quamvis enim pars bello posterior participio insistat, utrique convenit illud edico. — Das Gegentheil dieser Figur ist das *διεζευγμένον*, disiunctio, wenn jedes Satzglied mit einem besondern Verbum schliesst, wie Cic. in Pis. 40, 96: 'Achaia exhausta, Thessalia vexata, laceratae Athenae, Dyrrhachium et Apollonia exinanita, Ambracia direpta, Parthini et Bulienses illusi, Epirus excisa, Locri, Phocii, Boeotii exusti, Acarnania, Amphilochia, Perraebia Athamanumque gens vendita, Macedonia condonata barbaris, Aetolia amissa'. Id. Catil. 1, 10. 25: 'Ad hanc te amentiam natura peperit, voluntas exercuit, fortuna servavit.' Id. post red. in sen. 15, 39: 'Quare cum me vestra auctoritas arcessierit, populus Romanus vocarit, res publica implorarit, Italia cuncta paene suis umeris reportarit, non committam' etc. Vgl. auch Volkm S. 404 ff.

Eine dritte Klasse bilden diejenigen Wortfiguren, welche in der kunstvollen Gegenüberstellung theils gleicher, theils ähnlicher, theils auch entgegengesetzter Wörter bestehen. Vgl. Quintil. 9, 3, 66: Tertium est genus figurarum, quod aut similitudine aliqua vocum, aut paribus, aut contrariis convertit in se aures et excitat. Die wichtigsten dieser Klasse sind:

12) *Παρονομασία*, annominatio, mit mehreren Unterarten. Quintil. l. l.: Hinc est *Παρονομασία*, quae dicitur annominatio. Ea non uno modo fieri solet, sed ex vicinia quadam praedicti nominis ducta, casibus declinatur, ut Domitius Afer pro Cloantilla, 'Mulier omnium rerum imperita, in omnibus rebus infelix'. Et cum verbo idem verbum plus significanter subiungitur, 'Quando

homo, hostis homo'. Quibus exemplis sum in aliud usus; sed in uno facilis est geminatio. — *Παρονομασία* ei contrarium est, quod eodem verbo quasi falsum arguitur (Cic. in Pis. 13, 30): 'Quae lex privatis hominibus esse lex non videbatur. Cui confinis est *ἀνταναάκλασις*, eiusdem verbi contraria significatio. Cum Proculeius quereretur de filio, quod is mortem suam expectaret, et ille dixisset, se vero non expectare: 'Immo, inquit, rogo expectes.' Non ex eodem, sed ex diverso, vicinum accipitur, cum supplicio afficiendum dicas, quem supplicatione dignum iudicaris. Aliter quoque voces aut eaedem diversa in significatione ponuntur, aut productione tantum vel correptione mutatae: quod etiam in iocis frigidum equidem tradi inter praecepta miror, eorumque exempla vitandi potius quam imitandi gratia pono: 'Amari iucundum est; si curetur, ne quid insit amari'. 'Avium dulcedo ad avium ducit'. Et Ovidium ludentem:

'Cur ego non dicam, Furia, te furiam?'

Cornificius hanc traductionem vocat (ad Herenn. 4, 14, 20), videlicet alterius intellectus ad alterum. Sed elegantius, quod est positum in distinguenda rei proprietate, (Cic. Catil. 1, 12, 30): 'Hanc rei publicae pestem paulisper reprimi, non in perpetuum comprimi posse'. Et quae praepositionibus in contrarium mutantur, (ib. 1, 11, 27): 'Non emissus ex urbe, sed immissus in urbem esse videatur'. Melius atque acrius, quod cum figura iucundum est, tum etiam sensu valet, 'Emit morte immortalitatem.' Illa leviora: 'Non Pisonum, sed pistorum'. Et (id. Phil. 3, 9, 22): 'Ex oratore arator'. Pessimum vero: 'Ne patres conscripti videantur circumscripti'. 'Raro evenit, sed vehementer venit'. Sic contingit, ut aliquis sensus vehemens et acer venustatem aliquam, non eodem ex verbo non dissonam, accipiat etc. Vgl. Cornif. 4, 21, 39 ff.; Rut. Lup. p. 4; Aqu. Rom. p. 31; Alex. p. 36: Tiber. p. 71; Volkmann S. 407; Gerber II, 1. S. 159 ff. — Als Unterarten der *παρονομασία* sind zu erwähnen: *Παρόμοιον*, *πάρισον*, *ὁμοιοτέλευτον* und *ὁμοιόπτωτον*, *ἰσόκωλον*, bei Cornif. 4, 20, 27 ff. compar, similiter cadens, similiter desinens. Vgl. Quintil. 9, 3, 75 ff; Volkmann S. 499 ff.; Gerber II, 1. S. 143 ff. — Ueber die Anwendung aller dieser Figuren bemerkt Cornif. 4, 22, 32: Haec tria proxima genera exornationum, quorum unum in similiter cadentibus, alterum in similiter desinentibus verbis, tertium in annominationibus positum est, perraro sumenda sunt, cum

in veritate dicimus, propterea quod non haec videntur reperiri posse sine elaboratione et sumptione operae; eius modi autem studia ad delectationem quam ad veritatem videntur accommodatiora; qua re fides et gravitas et severitas oratoria minuitur his exornationibus frequenter collocatis, et non modo tollitur auctoritas dicendi, sed offenditur quoque in eius modi oratione, propterea quod est in his lepos et festivitas, non dignitas neque pulchritudo. Qua re quae sunt ampla atque pulchra, diu placere possunt; quae lepida sunt et concinna, cito satietate afficiunt aurium sensum fastidiosissimum. Quo modo igitur, si crebro his generibus utemur, puerili videbitur elocutione delectari, item, si raro interseremus has exornationes et in causa tota varie dispergemus, commode luminibus distinctis illustrabimus orationem.

13) *Ἀντίθετον, ἀντίθεσις*, contentio, contrapositum, die Antithese. Cornif. 4, 45, 58: Contentio est, per quam contraria referuntur. Ea est in verborum exornationibus, huius modi: 'Inimicis te placabilem, amicis inexorabilem praebes'. In sententiarum huius modi: 'Vos huius incommodis lugetis, iste rei publicae calamitate laetatur; vos vestris fortunis diffiditis, iste solus suis eo magis confidit'. Inter haec duo contentionis genera hoc interest: illud ex verbis celeriter relatis constat, hic sententiae contrariae ex comparatione referantur oportet'. Vgl. Quintil. 9, 3, 81: Contrapositum, vel, ut quidam vocant, contentio (*ἀντίθετον* dicitur) non uno fit modo. Nam et, si singula singulis opponuntur, ut in eo, quod modo dixi: 'Vicit pudorem libido, timorem audacia'. Et bina binis (Cic. pro Cluent 1): 'Non nostri ingenii, vestri auxilii est'. Et sententiae sententiis (ib. 2): 'Dominetur in contionibus, iaceat in iudiciis'. Cui commodissime subiungitur et ea species, quam distinctionem diximus (9, 3, 65): 'Odit populus Romanus privatam luxuriam, publicam magnificentiam diligit' (Cic. pro Mur. 36). Et quae sunt simili casu, dissimili sententia, in ultimo locata, ut (id. pro Cluent. 29): 'Quod in tempore mali fuit, nihil obsit, quin, quod in causa boni fuit, prosit' etc. — Ein Beispiel kunstvoller Antithese mit Paronomasie (traductio) enthält Cic Lael. 1, 5: 'Sed ut tum ad senem senex de senectute, sic hoc libro ad amicum amicissimus scripsi de amicitia.

Eine Unterart des *ἀντίθετον* ist die *ἀντιμεταβολή* od. *μετάθεσις*, latein. commutatio, conversio, d. i. ein Gegensatz, der durch Umkehrung des Gedankens gebildet wird. Cornif. 4,

28, 39: Commutatio est, cum duae sententiae inter se discrepantes ex transiectione ita efferuntur, ut a priore posterior contraria priori proficiscatur, hoc modo: 'Esse oportet, ut vivas, non vivere, ut edas' etc. Cic. pro Cluent. 2: 'Ut et sine invidia culpa plectatur, et sine culpa invidia ponatur'.

Die Sinnfiguren, *σχήματα διανοίας* (s. ob. S. 266).

Die wichtigsten Sinnfiguren sind:

14) Die rhetorische Frage, *ἐρώτημα* oder *ἐρώτησις*, interrogatio. Quintil. 9, 2, 6 ff.: Quid tam commune quam interrogare vel percontari? nam utroque utimur indifferenter quamquam alterum noscendi, alterum arguendi gratia videtur adhiberi. At ea res, utrocumque dicitur modo, etiam multiplex habet schema Incipiamus enim ab iis, quibus acrior ac vehementior fit probatio, quod primo loco posuimus. Simplex est sic rogare (Verg. Aen. 1, 369):

'Sed vos qui tandem? quibus aut venistis ab oris?'

Figuratum autem, quoties non sciscitandi gratia assumitur, sed instandi. (Cic. pro Lig. 3): 'Quid enim tuus ille, Tubero, destrictus in acie Pharsalica gladius agebat?' Et (id. Catil. 1, 1): Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?' Et (ib.): 'Patere tua consilia non sentis?' et totus denique hic locus. Quanto enim magis ardet, quam si diceretur: Diu abuteris patientia nostra, et: Patent tua consilia. Interogamus etiam, quod negari non possit: (id. pro Cluent. 37, 103): 'Dixitne tandem causam C. Fiduculanius Falcula?' Aut ubi respondendi difficilis est ratio, ut vulgo uti solemus: 'Quo modo?' 'Qui fieri potest?' Aut invidiae gratia, ut Medea apud Senecam (v. 453): 'Quas peti terras iubes? Aut miserationis, ut Sinon apud Vergilium (Aen. 2, 69):

'Heu, quae me tellus, inquit, quae me aequora possunt
accipere?'

Aut instandi et auferendae dissimulationis, ut Asinius: 'Audisne? furiosum, inquam, non inofficiosum testamentum reprehendimus'. Totum hoc plenum est varietatis: nam et indignationi convenit, (Verg. Aen. 1, 48):

. . . 'Et quisquam numen Iunonis adoret?'

3, 56):

. . . 'Quid non mortalia pectora cogis,
auri sacra fames?'

Est interim acrius imperandi genus (Verg. Aen. 4, 592):

'Non arma expedient totaque ex urbe sequentur?'

Et ipsi nosmet rogamus, quale est illud Terentianum (Eun. 1, 1, 1): 'Quid igitur faciam?' — Cornif. 4, 15, 22: Interrogatio non omnis gravis est neque concinna, sed haec, quae, cum enumerata sunt ea, quae obsunt causae adversariorum, confirmat superiorem orationem, hoc pacto: 'Cum igitur haec omnia faceres, diceres, administrares, utrum animos sociorum ab re publica removebas et abalienabas an non? et utrum aliquem exornari oportuit, qui istaec prohiberet ac fieri non sineret, an non?' — Lys. 12, 25 ff.: *Ἀπήγαγες Πολέμαρχον ἢ οὔ; Τὰ ὑπὸ τῶν ἀρχόντων προσταχθέντα δεδιὼς ἐποίουν. Ἤσθα δ' ἐν τῷ βουλευτηρίῳ, ὅτε οἱ λόγοι ἐγίνοντο περὶ ἡμῶν; Ἦν. Πότερον συνηγόρευες τοῖς κελεύουσιν ἀποκτεῖναι ἢ ἀντέλεγες; Ἀντέλεγον. Ἵνα μὴ ἀποθάνωμεν; Ἵνα μὴ ἀποθάνητε. Ἡγούμενος ἡμᾶς ἄδικα πάσχειν ἢ δίκαια; Ἄδικα* etc. Andere Beispiele s. bei Volkmann S. 418 ff. u. Gerber II, 2. S. 51 ff.

15) Die rhetorische Antwort, *ἀπόκρισις*, responsio, und wenn die Antwort auf eine selbstgestellte Frage gegeben wird, *ὑποφορά* oder *ἀνθυποφορά*, subiectio. Quintil. 9, 2, 12 ff.: Est aliqua etiam in respondendo figura, cum aliud interroganti, ad aliud, quia sic utilius sit, occurritur, tum augendi criminis gratia, ut testis in reum rogatus, 'An ab reo fustibus vapulasset?' 'Et innocens' inquit; tum declinandi, quod est frequentissimum: 'Quaero, an occideris hominem?' respondetur: 'Latronem'. 'An fundum occupaveris?' respondetur: 'Meum'. Ut confessionem praecedat defensio, ut apud Vergilium in Bucolicis (3, 17) dicenti:

'Non ego te vidi Damonis, pessime, caprum
excipere insidiis?'

occuritur:

'An mihi cantando victus non redderet ille?' —

Cornif. 4, 23, 33: Subiectio est, cum interrogamus adversarios aut quaerimus ipsi a nobis, quid ab illis aut quid contra nos dici possit, deinde subicimus id, quod opertet dici, quod aut nobis adiumento futurum sit aut illis obfuturum e contrario. — Die Verbindung von Frage und Antwort, wodurch gleichsam die Gesprächs-

form nachgeahmt wird, bildet die Figur des διαλεκτικόν oder διαλογισμός, communicatio (Cic. orat. 53 u. Quintil. 9, 2, 20). Vgl. Volkmann S. 419 ff.; Gerber II, 2. S. 53 ff.

16) Πρόληψις oder προκατάληψις, praesumptio, das Vorwegnehmen der gegnerischen Einwürfe zum Zwecke der Beseitigung derselben. Quintil. 9, 2, 16: Mire vero in causis valet praesumptio, quae πρόληψις dicitur, cum id, quod obici potest, occupamus. id neque in aliis partibus parum est, et praecipue prooemio convenit. Sed quamquam generis unius, diversas tamen species habet etc. Vgl. id. 4, 1, 49: Non inutilis etiam est ratio occupandi, quae videntur obstare, ut Cicero (in divinat. in Caecil. 1) dicit, 'Scire se mirari quosdam, quod is, qui per tot annos defenderit multos, laeserit neminem, ad accusandum Verrem descenderit'; deinde ostendit, hanc ipsam sociorum defensionem: quod schema πρόληψις dicitur. S. Volkmann S. 421 ff.; Gerber II, 2. S. 93 ff.

17) Διαπόρησις oder ἀπορία, dubitatio, der Zweifel, wenn der Redner scheinbar in Ungewissheit ist, von wo er anfangen, wo er aufhören, was er sagen, ob er überhaupt sprechen soll u. dgl. Cornif. 4, 29, 40: Dubitatio est, cum quaerere videtur orator, utrum de duobus potius aut quid de pluribus potissimum dicat, hoc modo: 'Obfuit eo tempore plurimum rei publicae consulum sive stultitiam sive malitiam dicere oportet sive utrumque'. Item: 'Tu istud ausus es dicere, homo omnium mortalium . . quonam te digno moribus tuis appellem nomine?' (s. Kayser z. d. St.). Quintil. 9, 2, 19: Affert aliquam fidem veritatis et dubitatio, cum simulamus quaerere nos, unde incipiendum, ubi desinendum, quid potissimum dicendum, an omnino dicendum sit? cuiusmodi exemplis plena sunt omnia, sed unum interim sufficit (Cic. pro Cluent. 1, 4): 'Equidem, quod ad me attinet, quo me vertam nescio: negem fuisse illam infamiam iudicii corrupti?' etc. Hoc etiam in praeteritum valet: nam et dubitasse nos fingimus; vgl. 9, 3, 88. — Mit dieser Figur verwandt ist

18) Ἀναχοίνωσις oder κοινωνία, communicatio. Cic. de orat. 3, 53, 204: Communicatio, quae est quasi cum eis ipsis, apud quos dicas, deliberatio. Quintil. 9, 2, 20: A quo schemate (nämlich der dubitatio) non procul abest illa, quae dicitur communicatio, cum aut ipsos adversarios consulimus, ut Domitius Afer pro Cloantilla: 'Nescit trepida, quid liceat feminae, quid coniugem deceat: forte vos in illa solicitudine obvios casus miserae mulieri obtulit: tu, frater, vos, paterni amici, quod consilium datis?'

Aut cum iudicibus quasi deliberamus, quod est frequentissimum: 'Quid suadetis?' et: 'Vos interrogo, quid tandem fieri oportuit?'; ut Cato: 'Cedo, si vos in eo loco essetis, quid aliud fecissetis?' Et alibi: 'Communem rem agi putatote, ac vos huic rei praepositos esse'. — Hieran schliessen sich

19) *Παράδοξον* od. *ὑπομονή*, sustentatio, inopinatum; und 20) *Ἐπιτροπή*, permissio. Quintil. 9, 2, 22: Nonnunquam communicantes aliquid inexpectatum subiungimus, quod et per se schema est, ut in Verrem Cicero (2, 5, 5 §. 10): 'Quid deinde? quid censetis? furtum fortasse, aut praedam (expectatis) aliquam'. Deinde, cum diu suspendisset iudicum animos, subiecit, quod multo esset improbius. Hoc Celsus sustentationem vocat. Est autem duplex: nam contra frequenter, cum expectationem gravissimorum fecimus, ad aliquid, quod sit leve, aut nullo modo criminosum, descendimus. Sed quia non tantum per communicationem fieri solet, *παράδοξον* alii nominarunt, id est inopinatum. Illis non accedo, qui schema esse existimant, etiam si quid nobis ipsis dicamus inexpectatum accidisse, ut Pollio: 'Nunquam fore credidi, iudices, ut reo Scauro, ne quid in eius iudicio gratia valeret, precarer'. — Paene idem fons est illius, quam permissionem vocant, qui communicationis: cum aliqua ipsis iudicibus relinquimus aestimanda, aliqua nonnumquam adversariis quoque, ut Calvus Vatinio: 'Perfrica frontem, et dic te digniorem, qui praetor fieres, quam Catonem'. Zu Letzterm vgl. Cornif. 4, 29, 39: Permissio est, cum ostendimus in dicendo, nos aliquam rem totam tradere et concedere alicuius voluntati, sic: 'Quoniam omnibus rebus ereptis solum mihi superest animus et corpus, haec ipsa, quae mihi de multis sola relicta sunt, vobis et vestrae condono potestati; vos me vestro, quo pacto vobis videbitur, utamini atque abutamini licebit; imponite in me quidlibet, quidlibet statuite: dicto atque nutu parebo'. Hoc genus tametsi alias quoque nonnumquam tractandum est, tamen ad misericordiam commovendam vehementissime est accomodatum (s. Kayser x. d. St.).

21) *Ἐκφώνησις* oder *σχετλιασμός*, auch *ἀναχλητικὸν σχῆμα* gen., exclamatio. Cornif. 4, 15, 22: Exclamatio est, quae conficit significationem doloris aut indignationis alicuius per hominis aut urbis aut loci aut rei cuiuspiam compellationem, hoc modo: 'Te nunc alloquor, Africane, cuius mortui quoque nomen splendori ac decori est civitati: tui clarissimi nepotes suo sanguine aluerunt inimicorum crudelitatem'. Item: 'O perfidiosae Fregellae,

quam facile scelere vestro contabuistis, ut, cuius nitor urbis Italiam nuper illustravit, eius nunc vix fundamentorum reliquiae remaneant'. Item: 'Bonorum latrocinia, vitam innocentissimi cuiusque petistis: tantamne ex iniquitate iudiciorum vestris calumniationibus adsumitis facultatem?' Hac exornatione si loco utemur, et cum rei magnitudo postulare videbitur, ad quam volemus indignationem animum auditoris adducemus. Aeschin. Ktes. 137: *ὦ γῆ καὶ θεοὶ καὶ δαίμονες καὶ ἄνθρωποι.* Ibid. 260: *ἐγὼ μὲν οὖν, ὦ γῆ καὶ ἥλιε, καὶ ἀρετὴ καὶ σύνεσις καὶ παιδεία ᾗ διαγιγνώσκομεν τὰ καλὰ καὶ αἰσχρά, βεβοήθηκα καὶ εἴρηκα.* Demosth. Arist. 61: *εἶτ' οὐ δεινόν, ὦ γῆ καὶ θεοί, καὶ φανερῶς παράνομον.* Cic. Catil. 1, 1, 2: O tempora, o mores! Id. pro Quint. 25, 80: O rem incredibilem! o cupiditatem inconsideratam! o nuntium volucrem!

22) *Παρρησία*, licentia, die freimüthige Rede. Cornif. 4, 36, 48: Licentia est, cum apud eos, quos aut vereri aut metuere debemus, tamen aliquid pro iure nostro dicimus, quo eos aut quos ei diligunt, aliquo in errato vere reprehendere videamus, hoc modo: 'Miramini, Quirites, quod ab omnibus vestrae rationes deserantur? quod causam vestram nemo suscipiat? quod se nemo vestri defensorem profiteatur? id tribuite vestrae culpae, desinite mirari' etc. Quintil. 9, 2, 27 ff.: Quam (orationem liberam) Cornificius licentiam vocat, Graeci *παρρησίαν*. Frequenter sub hac facie latet adulatio. Nam Cicero cum dicit pro Ligario (3, 7): 'Suscepto bello, Caesar, gesto iam etiam ex parte magna, nulla vi coactus, consilio ac voluntate meo ad ea arma profectus sum, quae erant sumpta contra te', non solum ad utilitatem Ligarii respicit, sed magis laudare victoris clementiam non potest. In illa vero sententia (c. 4): 'Quid autem aliud egimus, Tubero, nisi ut, quod hic potest, nos possemus?' admirabiliter utriusque partis facit bonam causam: sed hoc eum demeretur, cuius mala fuerat.

23) *Ἀποστροφή*, aversio, aversus a iudice sermo. Quintil. 9, 2, 38: Aversus quoque a iudice sermo, qui dicitur *ἀποστροφή*, mire movet, sive adversarios invadimus (Cic. pro Lig. 3): 'Quid enim tuus ille, Tubero, in acie Pharsalica?', sive ad invocationem aliquam convertimur (id. pro Mil. 31): 'Vos enim iam ego, Albani tumuli atque luci', sive ad invidiosam implorationem (id Verr. 2, 5, 64): 'O leges Porciae legesque Semproniae!' Sed illa quoque vocatur aversio, quae a proposita quaestione abducit audientem (Verg. Aen. 4, 425 ff.):

'Non ego cum Danais Troianum exscindere gentem
Aulide iuravi' . . .

quod fit et multis et variis figuris, cum et aliud expectasse nos, aut maius aliquid timuisse simulamus, aut plus videri posse ignorantibus: quale est prooemium pro Caelio.

24) *Παράλειψις* od. *παρασιώπησις*, auch *ὑποσιώπησις* gen., occultatio, omissio, die Figur, bei der man unter dem Scheine, etwas zu verschweigen, es nichts desto weniger nennt. Cornif. 4, 27, 37: Occultatio est, cum dicimus nos praeterire aut non scire aut nolle dicere id, quod nunc maxime dicimus, hoc modo: 'Nam de pueritia quidem tua, quam tu omni omnium intemperantiae addixisti, dicerem, si hoc tempus idoneum putarem: nunc consulto relinquo; et illud praetereo, quod te rei militaris infrequentem tradiderunt; deinde quod iniuriarum satis fecesti L. Labeoni, nihil ad hanc rem pertinere puto, horum nihil dico: revertor ad illud, de quo iudicium est'. Item; 'Non dico, te ab sociis pecunias cepisse; non sum in eo occupatus, quod civitates regna, domos omnium depeculatus es; furta, rapinas tuas omnis omitto'. Haec utilis est exornatio, si aut ad rem non pertinet planius ostendere, quod occulte admonuisse prodest, aut si longum est aut ignobile aut planum non potest fieri aut facile potest reprehendi: ut utilius sit occulte fecisse suspicionem, quam eius modi intendisse orationem, quae redarguatur (s. Kayser z. d. St.); Cic. Catil. 1, 6, 14: Quid vero? nuper cum morte superioris uxoris novis nuptiis domum vacuefecisses, nonne etiam alio incredibili scelere hoc scelus cumulasti? quod ego praetermitto et facile patior sileri, ne in hac civitate tanti facinoris immanitas aut exstitisse aut non vindicata esse videatur. praetermitto ruinas fortunarum tuarum, quas omnis impendere tibi proximis Idibus senties: ad illa venio, quae etc. Mit der *ὑπερβολή* verbunden ist die *παράλειψις* in Wendungen wie bei Isocr. or. 8, 56: *ἐπιλίποι δ' ἄν με τὸ λοιπὸν μέρος τῆς ἡμέρας, εἰ πάσας τὰς πλημμελείας τὰς ἐν τοῖς πράγμασιν ἐγγεγενημένας ἐξετάζειν ἐπιχειροίην.* — Verschieden von der *παράλειψις* ist

25) *Ἀποσιώπησις*, reticentia oder obticentia, interruptio, praecisio, das plötzliche Abbrechen der Rede, theils aus leidenschaftlicher Erregung (Zorn, Entrüstung, Unwillen etc.), theils aus Besorgniss und Scheu, theils auch, um zu etwas Anderm überzugehen. Cornif. 4, 30, 41: Praecisio est, cum dictis aliquibus

reliquum, quod coeptum est dici, relinquitur in cogitatione audientium sic: 'Mihi tecum par certatio non est, ideo quod populus Romanus me — nolo dicere, ne cui forte arrogans videar; te autem saepe ignominia dignum putavit'. Item: Tu ista nunc audes dicere, qui nuper alienae domi — non ausim dicere, ne cum te digna dixerim, me indignum quidpiam dixisse videar'. Hic atrocior tacita suspicio quam diserta explanatio facti est (s. Kayser z. d. St.). Quintil. 9, 2, 54 ff.: *Ἀποσιώπησις*, quam Cicero reticentiam, Celsus obticentiam, nonnulli interruptionem appellant, et ipsa ostendit aliquid affectus vel irae, ut (Verg. Aen. 1, 135):

'Quos ego! — sed motos praestat componere fluctus',

vel solicitudinis et quasi religionis: 'An huius ille legis, quam Clodius a se inventam gloriatur, mentionem facere ausus esset vivo Milone, non dicam consule? de nostrum enim omnium — non audeo totum dicere'. Cui simile est in prooemio pro Ctesiphonte Demosthenis (: *Ἀλλ' ἐμοὶ μὲν — οὐ βούλομαι δὲ δυσχερὲς εἰπεῖν οὐδέν*), vel alio transeundi gratia: 'Cominius autem — tametsi ignoscite mihi, iudices'. — Demosth. Arist. 202: *Ἀνθρώπους ὀλέθρους καὶ τοιαῦτα πεποιηκότας, οἷα λέγειν ἄν τις ὀκνήσειεν εὖ φρονῶν* etc. — Est alia non quidem reticentia, quae sit imperfecti sermonis, sed tamen praecisa, velut ante legitimum finem, oratio, ut illud (Cic. pro Lig. 3, 9): 'Nimis urgeo, commoveri videtur adulescens'; et: 'Quid plura? ipsum adulescentem dicere audistis'.

IV. Vom Rhythmus der Rede.

1. Die ungebundene Rede unterscheidet sich von der gebundenen hinsichtlich der äussern Form (des *σχῆμα*), der Aneinanderreihung und Messung der Worte darin, dass die erstere des Rhythmus (numerus), die letztere des Metrums bedarf. Quintil. 9, 4, 45: Omnis structura ac dimensio et copulatio vocum constat aut numeris (numeros *ῥυθμοὺς* accipi volo) aut *μέτροις*, id est dimensione quadam. Nach Cic. orat. 52, 174 ff. war es zuerst der berühmte Rhetor Thrasymachos aus Chalkedon (Zeitgenoss des Lysias, s. Real-Enc. VI, 2. S. 1903 ff.; Westermann, Gesch. d. Bereds. I. §. 67 u. 68, 6), und nach ihm besonders Isokrates, welche auf den Rhythmus der Rede grosses Gewicht legten. Cicero's Worte an der bezeichneten Stelle lauten: Qui Isocratem maxime mirantur, hoc in eius summis laudibus ferunt, quod verbis solutis

numeros primus adiunxerit. cum enim videret oratores cum severitate audiri, poëtas autem cum voluptate, tum dicitur numeros secutus, quibus etiam in oratione uteretur, cum iucunditatis causa tum ut varietas occurreret; quod ab eis vere quadam ex parte, non totum dicitur: nam neminem in eo genere scientius versatum Isocrate confitendum est, sed princeps inveniendi fuit Thrasymachus, cuius omnia nimis etiam exstant scripta numerose. Vgl. über Isocrates auch Cic. Brut. 8, 32: Isocrates cum cetera melius quam superiores, tum primus intellexit etiam in soluta oratione, dum versum effugeres modum tamen et numerum quendam oportere servari. Isokrates' eigne Worte über den Rederhythmus lauten (bei Joh. Siciliota in Walz Rhetor. gr. VI. p. 165): *ὅλως δὲ ὁ λόγος μὴ λόγος ἔστω, ξηρὸν γάρ, μηδὲ ἔμμετρος, καταφανὲς γάρ, ἀλλὰ μεμίχθω παντὶ ῥυθμῷ.* Ausführlicher handelt Aristoteles vom Rederhythmus Rhetor. 3, 8: (1) *Τὸ δὲ σχῆμα τῆς λέξεως δεῖ μήτε ἔμμετρον εἶναι, μήτε ἄρρυθμον· τὸ μὲν γὰρ ἀπίθανον, πεπλᾶσθαι γὰρ δοκεῖ, καὶ ἅμα καὶ ἐξίστησι· προσέχειν γὰρ ποιεῖ τῷ ὁμοίῳ, πότε πάλιν ἔξει, ὥσπερ οὖν τῶν κηρύκων προλαμβάνουσι τὰ παιδία τὸ: 'Τίνα αἱρεῖται ἐπίτροπον ὁ ἀπελευθερούμενος'; 'Κλέωνα'.* (2) *Τὸ δὲ ἄρρυθμον ἀπέραντον. Δεῖ δὲ πεπεράνθαι μέν, μὴ μέτρῳ δὲ· ἀηδὲς γὰρ καὶ ἄγνωστον τὸ ἄπειρον. Περαίνεται δὲ ἀριθμῷ πάντα, ὁ δὲ τοῦ σχήματος τῆς λέξεως ἀριθμὸς ῥυθμός ἐστιν, οὗ καὶ τὰ μέτρα τμητά* (s. auch oben S. 135). (3) *Διὸ ῥυθμὸν δεῖ ἔχειν τὸν λόγον, μέτρον δὲ μή· ποίημα γὰρ ἔσται· ῥυθμὸν δὲ μὴ ἀκριβῶς, τοῦτο δὲ ἔσται, ἐὰν μέχρι του ᾖ.* (4) *Τῶν δὲ ῥυθμῶν ὁ μὲν ἡρῷος σεμνὸς καὶ λεκτικῆς ἁρμονίας δεόμενος· ὁ δὲ ἴαμβος αὐτή ἐστιν ἡ λέξις ἡ τῶν πολλῶν· διὸ μάλιστα πάντων τῶν μέτρων ἰαμβεῖα φθέγγονται λέγοντες· δεῖ δὲ σεμνότητα γενέσθαι καὶ ἐκστῆσαι. Ὁ δὲ τροχαῖος κορδακικώτερος· δῆλοι δὲ τὰ τετράμετρα· ἔστι γὰρ τρόχερος ῥυθμὸς τὰ τετράμετρα. Λείπεται δὲ παιὰν, ᾧ ἐχρῶντο μὲν ἀπὸ Θρασυμάχου ἀρξάμενοι, οὐκ εἶχον δὲ λέγειν, τίς ἦν. Ἔστι δὲ τρίτος ὁ παιὰν καὶ ἐχόμενος τῶν εἰρημένων, τρία γὰρ πρὸς δύο ἐστίν, ἐκείνων δὲ ὁ μὲν ἓν πρὸς ἕν, ὁ δὲ δύο πρὸς ἕν· ἔχεται δὲ τῶν λόγων τούτων ὁ ἡμιόλιος, οὗτος δ' ἐστὶν ὁ παιάν.* S. ob. S. 137 ff. u. 155 ff.) (5) *Οἱ μὲν οὖν ἄλλοι διά τε τὰ εἰρημένα ἀφετέοι καὶ διότι μετρικοί, ὁ δὲ παιὰν ληπτέος, ἀπὸ μόνου γὰρ οὐκ ἔστι μέτρον τῶν ῥηθέντων ῥυθμῶν, ὥστε μάλιστα λανθάνειν. Νῦν μὲν οὖν χρῶνται τῷ ἑνὶ παιᾶνι καὶ ἀρχόμενοι· δεῖ δὲ διαφέρειν τὴν τελευτὴν τῆς ἀρχῆς.* (6) *Ἔστι δὲ παιᾶνος δύο εἴδη ἀντικείμενα*

ἀλλήλοις, ὧν τὸ μὲν ἓν ἀρχῇ ἁρμόττει, ὥσπερ καὶ χρῶνται· οὗτος δ' ἐστὶν, οὗ ἄρχει μὲν ἡ μακρὰ, τελευτῶσι δὲ τρεῖς βραχεῖαι (– ◡ ◡ ◡):

Δαλογενὲς, εἴτε Λυκίαν,
καὶ
Χρυσεοκόμα Ἑκατε, παῖ Διός.

Ἕτερος δ ἐξ ἐναντίας, οὗ βραχεῖαι ἄρχουσι τρεῖς, ἡ δὲ μακρὰ τελευταῖα (◡ ◡ ◡ –):

Μετὰ δὲ γᾶν ὕδατα τ' ὠκεανὸν ἠφάνισε νύξ.

οὗτος δὲ τελευτὴν ποιεῖ· ἡ γὰρ βραχεῖα διὰ τὸ ἀτελὴς εἶναι ποιεῖ κολοβόν. Ἀλλὰ δεῖ τῇ μακρᾷ ἀποκόπτεσθαι, καὶ δήλην εἶναι τὴν τελευτὴν μὴ διὰ τὸν γραφέα, μηδὲ διὰ τὴν παραγραφὴν, ἀλλὰ διὰ τὸν ῥυθμόν. (7) Ὅτι μὲν οὖν εὔρυθμον δεῖ εἶναι τὴν λέξιν καὶ μὴ ἄρρυθμον, καὶ τίνες εὔρυθμον ποιοῦσι ῥυθμοὶ καὶ πῶς ἔχοντες, εἴρηται. Gleich ausführlicher handelt Theophrast über diesen Gegenstand in seinen (verloren gegangenen) rhetorischen Schriften.

Nach Quintil. 9, 4, 61 ff. wird der Rhythmus der Rede vorzugsweise am Schlusse der Periode verlangt und wahrgenommen; nächstdem am Anfange; im Allgemeinen aber muss jede Periode in allen ihren Theilen eine zusammenhängende rhythmische Reihe bilden: In omni quidem corpore totoque, ut ita dixerim, tractu numerus insertus est. Neque enim loqui possumus, nisi e syllabis brevibus ac longis, ex quibus pedes fiunt. Magis tamen et desideratur in clausulis et apparet: primum, quia sensus omnis habet suum finem poscitque naturale intervallum, quo a sequentis initio dividatur; deinde, quod aures, continuam vocem secutae ductaeque velut prono decurrentis orationis flumine, tum magis iudicant, cum ille impetus stetit et intuendi tempus dedit. (62) non igitur durum sit neque abruptum, quo animi velut respirant ac reficiuntur. haec est sedes orationis, hoc auditor exspectat, hic laus omnis declamat. Proximam clausulis diligentiam postulant initia: nam et in haec intentus auditor est. (63) sed eorum facilior ratio est. non enim cohaerent, sed ita praecedentibus serviunt, ut exordium sumant cum clausula qualibet. sit tamen composita ipsa: gratiam perdet, si ad eum rupta via venerimus ... (66) Mediis quoque non ea modo cura sit, ut inter se cohaereant, sed ne pigra, ne longa sint, ne, quod nunc maxime vitium est, brevium contextu resultent, ne sonum reddant paene puerilium crepitaculorum. (67)

Nam ut initia clausulaeque plurimum momenti habent, quotiis incipit sensus aut desinit: sic in mediis quoque sunt quidam conatus, qui leviter insistunt, ut currentium pes, etiamsi non moratur, tamen vestigium facit. Itaque non modo membra atque incisa bene incipere atque cludi decet, sed etiam in iis, quae non dubie contexta sunt nec respiratione utuntur, illi vel occulti gradus. (68) Quis enim dubitet, unum sensum in hoc et unum spiritum esse (Cic. pro Cluent. 1): Animadverti, iudices, omnem accusatoris orationem in duas divisam esse partes?, tamen et duo prima verba, et tria proxima, et deinceps duo rursus ac tria suos quasi numeros habent, spiritum sustinentes, sicut apud rhytmicos aestimantur. (69) Hae particulae, prout sunt graves, acres, lentae, celeres, remissae, exultantes, proinde id, quod ex illis conficitur, aut severum aut luxuriosum aut quadratum aut solutum erit. (70) Quaedam etiam clausulae sunt claudae atque pendentes, si relinquantur: sed sequentibus suscipi ac sustineri solent, eoque facto vitium, quod erat in fine, continuatio emendat (Cic. in Ver. 2, 5, 44 §. 117): Non vult populus Romanus obsoletis criminibus accusari Verrem. durum, si desinas: sed cum est continuatum iis, quae sequuntur, quamquam natura ipsa divisa sint: nova postulat, inaudita desiderat: salvus est cursus. (71) (Cic. l. l. §. 118): Ut adeas, tantum dabis male cluderet: nam et trimetri versus pars ultima est. excipit: ut cibum vestitumque introferre liceat tantum: praeceps adhuc, firmatur ac sustinetur ultimo: Nemo recusabat. Zum Ganzen vgl. Cic. orat. 59, 199: Solet autem quaeri, totone in ambitu verborum numeri tenendi sint an in primis partibus atque in extremis: plerique enim censent cadere tantum numerose oportere terminarique sententiam. est autem, ut id maxime deceat, non ut solum; ponendus est enim ille ambitus, non abiciendus. qua re cum aures extremum semper exspectent in eoque acquiescant, id vacare numero non oportet: sed ad hunc exitum tamen a principio ferri debet verborum illa comprehensio et tota a capite ita fluere, ut ad extremum veniens ipsa consistat. —

2. Fehlerhaft und von allen Rhetorikern als solches getadelt ist diejenige Verbindung von Wörtern in der Rede, welche einen ganzen Vers oder einen Verstheil, besonders einen Versanfang am Anfange und Versende am Schlusse einer Periode bilden (während ein Versschluss am Anfange und ein Versanfang am Schlusse einer Periode zulässig ist, oft sogar gefällt); doch sind solche Verse und Verstheile häufig den Rednern und Schriftstellern

unvermerkt entschlüpft. Cic. orat. 56, 189: Versus saepe in oratione per imprudentiam dicimus: quod vehementer est vitiosum; sed non attendimus neque exaudimus nosmet ipsos; senarios vero et Hipponacteos effugere vix possumus: magnam enim partem ex iambis nostra constat oratio. sed tamen eos versus facile agnoscit auditor: sunt enim usitatissimi; inculcamus autem per imprudentiam saepe etiam minus usitatos, sed tamen versus: vitiosum genus et longa animi provisione fugiendum. Elegit ex multis Isocrati libris triginta fortasse versus Hieronymus Peripateticus in primis nobilis, plerosque senarios, sed etiam anapaestos: quo quid potest esse turpius? etc. Quintil. 9, 4, 72 ff.: Versum in oratione fieri, multo foedissimum est, totum; sed etiam in parte deforme: utique si pars posterior in clausula deprehendatur, aut rursus prior in ingressu. nam quod est contra, saepe etiam decet, quia et cludit interim optime prima pars versus, dum intra paucas syllabas, praecipue senarii atque octonarii: (73) In Africa fuisse initium senarii est et primum pro Q. Ligario caput cludit: Esse videatur, iam nimis frequens, octonarium inchoat. Talia sunt Demosthenis: *πᾶσι καὶ πάσαις, καὶ πᾶσιν ὑμῖν, ὅσην εὔνοιαν*, (74) et totum paene principium, et ultima versuum initio conveniunt orationis: Etsi vereor, iudices, et: Animadverti, iudices. Sed initia initiis non conveniunt etc. Aus der grossen Anzahl von Versen und Verstheilen, welche in den Schriften der besten griechischen und römischen Prosaiker herausgefunden worden sind, seien hier nur die nachstehenden erwähnt. Thuc. 3, 40, 6 hat den Trimeter:

τοῖς ὑμετέροις αὐτῶν μαχεῖσθε ξυμμάχοις.

Bei demselben 2, 49, 3 und 6, 36, 1 finden sich die Hexameter:

φλυκταίναις μικραῖς καὶ ἕλκεσιν ἐξηθηκός . . .
τοὺς μὲν Ἀθηναίους ὅστις μὴ βούλεται οὕτω . . .;

bei demselben 1, 80, 2 der Skazon:

εἰ σωφρόνως τις αὐτὸν ἐκλογίζοιτο.

Isocr. Paneg. 104 enthält den Hexameter:

ἀλλ᾽ οὐ δεσποτικῶς βουλευόμενοι περὶ αὐτῶν.

Aeschin. Ktesiph. 50 hat einen iambischen Trimeter (mit dem Spondeus im zweiten Fusse), vielleicht eine poetische Reminiscenz:

ὑμεῖς δ᾽ ἡμῖν ἔσεσθε τῶν λόγων κριταί.

Bei Demosth. or. I, 5 ist ein regelmässiger iambischer Trimeter:

δῆλον γάρ ἐστι τοῖς Ὀλυνθίοις ὅτι.

Ebenso or. XXI, 165:

ὁ παντάπασιν ἀσθενὴς τῷ σώματι.

Auch Hexameter (einige derselben allerdings nur annähernd) finden sich bei demselben or. IV. 6; XVIII, 143; XIX, 75 u. a.:

IV, 6: *πάντα κατέστραπται καὶ ἔχει, τὰ μὲν ὡς ἂν ἕλων τις*
XVIII, 143: *τὸν γὰρ ἐν Ἀμφίσσῃ πόλεμον, δι' ὃν εἰς Ἐλατείαν*
XIX, 75: *ἀλλ' ὅτι σύμφερον ἦν σῶς εἶναι τῇ πόλει, ὥσπερ* u. a.

Nach Demetrius Phalereus (Plut. v. Dem. 9) bediente sich Demosthenes einmal vor dem Volke in Extase des metrischen Schwurs:

μὰ γῆν, μὰ κρήνας, μὰ ποταμούς, μὰ νάματα.

Den hexametrischen Anfang von Plato's Timaeus:

Εἷς, δύο, τρεῖς ὁ δὲ δή . . .

rügt schon Quintilian 9, 4, 77: Atqui Plato diligentissimus compositionis, in Timaeo prima statim parte vitare ista nam ἐνρύθμα non potuit etc.

Selbst Cicero hat zuweilen Verse oder Verstheile in seinen Reden und Schriften. So in Verr. 2. 4. 50 § 10 einen Hexameter:

cum loquerer, tanti gemitus fletusque fiebant.

Desgl. Acad. 2, 39, 122 (viell. dichter. Reminiscenz):

crassis occultata et circumfusa tenebris.

Catil. 1, 1, 2 enthält einen Senar:

senatus haec intellegit, consul videt.

Die zweite Hälfte eines Hexameters findet sich bei Cic. nat. deor. 2, 9, 25:

. . . . terram fumare calentem.

ähnlich Cato mai. 3, 7:

. . . deplorare solebant.

und pro Rosc. Am. 11, 30 sogar:

. . . abesse videtur.

Die letzten fünf Füsse eines Senars zu Anfange von Sallust's Iugurtha tadelt Quintil. a. a. O.: Non minore autem cura vitandum est, quidquid ἔνρυθμον, quale est apud Sallustium:

Falso queritur de natura sua;

quamvis enim vincta sit, tamen soluta videri debet oratio. Einen hexametrischen Anfang hat Sallust. Iug. 98, 2:

Iamque dies consumptus erat . . .

Und hexametrische Ausgänge Catil. 1, 1: obedientia finxit; ib. 2, 7: omnia parent; ib. §. 8: de utraque siletur; 3, 3: advorsa fuere; 5, 5: semper cupiebat; ib. § 7: supra memoravi u. m. a.

Selbst ganze Hexameter finden sich das. 5, 1 u. Catil. 19, 5:

Bellum scripturus sum, quod populus Romanus . . .
Gnei Pompei veteres fidosque clientîs.

Bekannt (und schon von Quintil. 9, 4, 74 angeführt) ist der hexametrische Anfang von Livius' Praefatio zu seinem Geschichtswerke:

Facturusne operae pretium sim . . .

Fünf Füsse eines Hexameters enthält Liv. 7, 13 extr.:

. . . ut signum daret, ut capere arma iuberet.

Auch finden sich bei ihm mehrere vollständige Hexameter; so

Liv. 4, 57, 5: moenia compulsis nec defendentibus agros
„ 21, 9, 3: arma, nec Hannibali in tanto discrimine rerum;

und selbst anderthalb Hexameter 22, 50, 10:

haec ubi dicta dedit, stringit gladium cuneoque
facto per medios vadit.

So hexametrisch beginnt auch Tacitus seine Annalen:

Urbem Romam a principio reges habuere;

und vollständige Hexameter finden sich bei demselben

Ann. 3, 44 extr.: compererat modica esse et vulgatis leviora
„ 15, 9: subiectis campis magna specie volitabant
Germ. 18: bellorum casus putet ipsis incipientis
„ 32: praecellunt, nec maior apud Chattos peditum laus
„ 39: auguriis patrum et prisca formidine sacram.

3. Ueber die Anwendung einzelner Versfüsse in der Rede haben die Rhetoren besondere Vorschriften ertheilt, doch gehen hierbei ihre Ansichten vielfach auseinander. Als allgemeines Prinzip galt, dass die aus langen Silben bestehenden Füsse für die ernste und nachdrucksvolle Rede, die aus kurzen Silben bestehenden für die bewegtere, lebhaftere Rede geeignet sind. Am meisten empfohlen wurde der Päon und der Daktylus (der Letztere jedoch von Aristoteles, s. im Vorst. Nr. 1, als zu feierlich für die Rede betrachtet); dagegen wurden von Einigen der Molossus, Spondeus und Trochäus verworfen (der Letztere von Aristoteles als 'zu hüpfend', *κορδακικώτερος*, s. dens. a. a. O.). Cic. orat. 57, 191: Sequitur ergo, ut, qui maxime cadant in orationem aptam numeri, videndum sit. Sunt enim qui iambicum putent, quod sit orationi simillimus (s. ob. S. 64 ff.); qua de causa fieri, ut is potissimum propter similitudinem veritatis adhibeatur in fabulis, cum ille dactylicus numerus hexametrorum magniloquentiae sit accommodatior; Ephorus autem, levis ipse orator, sed profectus ex optima disciplina (er war Schüler des Isocrates; s. Westermann Gesch. d. Bereds. I. §. 50, 9) paeana sequitur aut dactylum, fugit autem spondeum et trochaeum; quod enim paean habeat tris brevis, dactylus autem duas brevitate et celeritate syllabarum labi putat verba proclivius, contraque accidere in spondeo et trochaeo: quod alter e longis constet, alter e brevibus, fieri alteram nimis incitatam, alteram nimis tardam orationem, neutram temperatam. Sed et illi priores errant et Ephorus in culpa est: nam et qui paeana praetereunt, non vident mollissimum a se numerum eundemque amplissimum praeteriri, quod longe Aristoteli videtur secus, qui iudicat heroum numerum grandiorem quam desideret soluta oratio, iambum autem nimis e volgari esse sermone, ita neque humilem et abiectam orationem nec nimis altam et exaggeratam probat, plenam tamen eam vult esse gravitatis, ut eos qui audient ad maiorem admirationem possit traducere; trochaeum autem, qui est eodem spatio quo choreus, cordacem appellat, quia contractio et brevitas dignitatem non habeat; ita paeana probat eoque ait uti omnes, sed ipsos non sentire, cum utantur; esse autem tertium ac medium inter illos, et factos eos pedes esse, ut in eis singulis modus insit aut sesquiplex aut duplex aut par: itaque illi, de quibus ante dixi, tantum modo commoditatis habuerunt rationem, nullam dignitatis; iambus enim et dactylus in versum cadunt maxime, itaque, ut versum fugimus in oratione, sic hi sunt evi-

tandi continuati pedes; aliud enim quiddam est oratio nec quidquam inimicius quam illa versibus; paean autem minime est aptus ad versum, quo libentius eum recepit oratio. Atque haec, quae sunt apud Aristotelem, eadem a Theophrasto Theodecteque de paeane dicuntur. Ego autem censeo, omnes in oratione esse quasi permixtos et confusos pedes: nec enim effugere possemus animadversionem, si semper eisdem uteremur, quia nec numerosa esse, ut poëma, neque extra numerum, ut sermo vulgi est, debet oratio: alterum nimis est vinctum, ut de industria factum appareat, alterum nimis dissolutum, ut pervagatum ac vulgare videatur; ut ab altero non delectere, alterum oderis: sit igitur, ut supra dixi, paeane maxime, quoniam optimus auctor ita censet, sed reliquis etiam numeris, quos ille praeterit, temperata. — Quos autem numeros, cum quibus tamquam purpuram misceri oporteat, nunc dicendum est atque etiam quibus orationis generibus sint quique accommodatissimi. Iambus enim frequentissimus est in eis, quae demisso atque humili sermone dicuntur; paean autem in amplioribus; in utroque dactylus; itaque in varia et perpetua oratione hi sunt inter se miscendi et temperandi: sic minime animadvertetur delectationis aucupium et quadrandae orationis industria; quae latebit eo magis, si et verborum et sententiarum ponderibus utemur; nam qui audiunt haec duo, animadvertunt et iucunda sibi sentiunt, verba dico et sententias, eaque dum animis attentis admirantes excipiunt, fugit eos et praetervolat numerus; qui tamen si abesset, illa ipsa minus delectarent. nec vero is cursus est numerorum — orationis dico, nam est longe aliter in versibus, — nihil ut fiat extra modum; nam id quidem esset poëma; sed omnis nec claudicans nec quasi fluctuans, sed aequaliter constanterque ingrediens numerosa habetur oratio; atque id in dicendo numerosum putatur, non quod totum constat e numeris, sed quod ad numeros proxime accedit; quo etiam difficilius est oratione uti quam versibus, quod illis certa quaedam et definita lex est, quam sequi sit necesse; in dicendo autem nihil est propositum, nisi ut ne nimis moderata et angusta aut dissoluta et fluens sit oratio. itaque non sunt in ea tamquam tibicini percussionum modi, sed universa comprehensio et species orationis clausa et terminata est, quod voluptate aurium iudicatur. Vgl. hiermit auch orat. 70, 232 ff.; Quintil. 9, 4, 79 ff. und Volkmann's Rhetor. S. 446 ff..

V. Von den Stilgattungen der Rede.

1. Stilgattungen, *πλάσματα τῆς λέξεως, εἴδη συνθέσεως, χαρακτῆρες φραστικοὶ τοῦ λόγου*, genera dicendi, wurden von den älteren griechischen Rhetoren (vermuthlich schon von der Schule des Isokrates, nächstdem von Theophrast in der Schrift *περὶ λέξεως*) in Bezug auf die rhetorische Technik (verschieden von der nationalen Eintheilung in genus Atticum, Asianum, Rhodium, Cic. orat. 8, 25; Brut. 13, 51; Quintil. 12, 10, 16 ff.) drei angenommen: 1) die erhabene, *χαρακτὴρ ἀδρός, ὑψηλός* od. *βαρύς*, genus grave, sublime, vehemens od. amplum; — 2) die mittlere, *μέσος*, mediocre, modicum oder moderatum; — 3) die niedrige, *ἰσχνός*, subtile, tenue oder extenuatum. Cornif. 4, 8, 11 ff.: Sunt igitur tria genera (elocutionis), quae genera nos figuras appellamus, in quibus omnis oratio non vitiosa consumitur: unam gravem, alteram mediocrem, tertiam extenuatam vocamus. Gravis est, quae constat ex verborum gravium levi et ornata constructione; mediocris est, quae constat ex humiliore neque tamen ex infima et pervulgatissima verborum, dignitate; attenuata est, quae demissa est usque ad usitatissimam puri consuetudinem sermonis. In gravi consumetur oratio figura, si quae cuiusque rei poterunt ornatissima verba reperiri sive propria sive extranea ad unam quamque rem accomodabuntur, et si graves sententiae, quae in amplificatione et commiseratione tractantur, eligentur, et si exornationes sententiarum aut verborum, quae gravitatem habebunt, adhibebuntur. (12) in hoc genere figurae erit hoc exemplum: 'Nam quis est vestrum, iudices, qui satis idoneam possit in eum poenam cogitare, qui prodere hostibus patriam cogitarit? quod maleficium cum hoc scelere comparari, quod huic maleficio dignum supplicium potest inveniri?' etc. . . (13) In mediocri figura versabitur oratio, si haec, ut ante dixi, aliquantum demiserimus, neque tamen ad infimum descenderimus, sic: 'Quibuscum bellum gerimus, iudices, videtis: cum sociis, qui pro nobis pugnare et imperium nostrum nobiscum simul virtute et industria conservare soliti sunt; qui cum se et opes suas et copiam necessario norant, tum vero nihilo minus propter propinquitatem et omnium rerum societatem, quid omnibus rebus populus Romanus posset, scire et existimare poterant' etc. . . (14) In attenuatae figurae genere, quod ad infimum et cotidianum sermonem demissum est, hoc erit exemplum: 'Nam ut forte hic in balneas venit,

coepit, postquam perfusus est, defricari, deinde, ubi visum est, ut in alveum descenderet, ecce tibi iste de transverso: 'heus', inquit adulescens, pueri tui modo me pulsarunt: satis facias oportet etc. (15) Est autem cavendum, ne, dum haec genera consectamur, in finitima et propinqua vitia veniamus: nam gravis figura, quae laudanda est, propinqua est ei, quae fugienda; quae recte videbitur appellari, si sufflata nominabitur: nam ut corporis bonam habitudinem tumor imitatur saepe, item gravis oratio saepe imperitis videtur ea, quae turget et inflata est, cum aut novis aut priscis verbis aut duriter aliunde translatis aut gravioribus, quam res postulat, aliquid dicitur, hoc modo: 'Nam qui perduellionibus venditat patriam, non satis supplicii dederit, si praeceps in Neptunias depulsus erit lacunas. poenite igitur istum, qui montes belli fabricatus est, campos sustulit pacis'. in hoc genus cum declinant, qui ab eo, quo profecti sunt, aberraverunt, et specie gravitatis falluntur nec perspicere possunt orationis tumorem. (16) Qui in mediocre genus orationis profecti sunt, si pervenire eo non potuerunt, errantes perveniunt ad confinium genus eius generis, quod appellamus dissolutum, eo quod est sine nervis et articulis, nec potest confirmate neque viriliter sese expedire. id est huius modi: 'Socii nostri cum belligerare nobiscum vellent, profecto ratiocinati essent etiam atque etiam, quid possent facere, si quidem sua sponte facerent et non haberent hinc adiutores multos, malos homines et audaces. solent enim diu cogitare omnes, qui magna negotia volunt agere'. non potest huius modi sermo tenere attentum auditorem; diffluit enim totus, neque quidquam comprehendens perfectis verbis amplectitur. Qui non possunt in illa facetissima verborum attenuatione commode versari, veniunt ad aridum et exsangue genus orationis, quod non alienum est exile nominari, cuius modi est hoc: 'Nam istic in balineis accessit ad hunc, postea dicit: hic tuus servus me pulsavit; postea dicit hic illi: considerabo; post ille convitium fecit et magis magisque praesentibus multis clamavit'. frivolus hic quidem iam et illiberalis est sermo, non enim est adeptus id, quod habet attenuata figura: puris et electis verbis compositam orationem. — Cic. orat. 21, 69 ff.: Erit igitur eloquens is, qui in foro causisque civilibus ita dicet, ut probet, ut delectet, ut flectat: probare necessitatis est, delectare suavitatis, fle re victoriae; nam id unum ex omnibus ad obtinendas causas po plurimum. Sed quot officia oratoris, tot sunt genera dii: subtile in probando, modicum in delectando, vehemens

in flectendo; in quo uno vis omnis oratoris est. (70) Magni igitur iudicii, summae etiam facultatis esse debebit moderator ille et quasi temperator huius tripertitae varietatis: nam et iudicabit, quid cuique opus sit et poterit, quocumque modo postulabit causa, dicere. Sed est eloquentiae sicut reliquarum rerum fundamentum sapientia: ut enim in vita, sic in oratione nihil est difficilius quam quid deceat videre. Vgl. ib. 5, 20 ff.: Tria sunt omnino genera dicendi, quibus in singulis quidam floruerunt, peraeque autem, id quod volumus, perpauci in omnibus: nam et grandiloqui, ut ita dicam, fuerunt cum ampla et sententiarum gravitate et maiestate verborum, vehementes varii, copiosi graves, ad permovendos et convertendos animos instructi et parati. Et contra tenues, acuti, omnia docentes et dilucidiora, non ampliora facientes, subtili quadam et pressa oratione limati; in eodemque genere alii callidi, sed impoliti et consulto rudium similes et imperitorum, alii in eadem ieiunitate concinniores, id est, faceti, florentes etiam et leviter ornati. (21) Est autem quidam interiectus inter hos medios et quasi temperatus nec acumine posteriorum nec fulmine utens superiorum vicinus amborum, in neutro excellens, utriusque particeps, vel utriusque, si verum quaerimus, potius expers; isque uno tenore, ut aiunt, fluit in dicendo nihil afferens praeter facilitatem et aequabilitatem, aut addit aliquos ut in corona toros omnemque orationem ornamentis modicis verborum sententiarumque distinguit.

2. Unter den griechischen Rednern und Autoren werden von Dionysius von Halikarnassus (de admir. vi dic. in Dem. VI. p. 207 ff. u. 146 ff.) als Hauptvertreter des χαρακτὴρ ὑψηλός Thukydides, des μέσος Isokrates und Plato, des ἰσχνὸς Lysias angegeben; Demosthenes hat das Eigenthümliche aller drei Stilgattungen sich angeeignet und je nach der Natur des zu behandelnden Gegenstandes angewandt: den χαρακτὴρ ὑψηλὸς im Prooemium der dritten philippischen Rede, den μέσος in der Rede vom Kranze, endlich den ἰσχνὸς in der Rede gegen Konon. Den χαρακτὴρ μέσος hält Dionysius am geeignetsten für die praktische Beredsamkeit in der Volksversammlung und vor Gericht. Von den ciceronischen Reden haben (nach Jul. Vict. p. 438) das genus vehemens die in Verrem, pro Cornelio maiestatis und pro Cluentio; das genus medium die Rede de imperio Cn. Pompei, das genus tenue die Rede pro Ligario.

Demetrius (de eloc. §. 36 ff.) nimmt nicht drei, sondern vier Stilgattungen an: den χαρακτὴρ μεγαλοπρεπής, γλαφυρὸς,

ἰσχνὸς und *δεινός*. Der *γλαφυρὸς* kann sowol mit dem *ἰσχνὸς* als mit dem *μεγαλοπρεπὴς* verbunden werden; ebenso der *δεινὸς* mit den beiden letzteren, aber niemals der *ἰσχνὸς* mit dem *μεγαλοπρεπής*. Homer, Plato, Herodot, Xenophon u. v. A. haben sowol *μεγαλοπρέπεια* als *δεινότης* mit einander vereinigt.

a) Der *χαρακτὴρ μελαγοπρεπὴς* (später, d. i. im Zeitalter der Antonine, *λόγιος* gen.) zeigt sich im Gedanken oder im Inhalte, der schon an sich durch den behandelten Gegenstand erhaben sein kann, im Ausdruck und in der Composition. Zu letzterer gehört päonischer Rhythmus am Anfang und Ende der Kola. An den Anfangspäon muss sich das Andre entsprechend anschliessen, wie bei Thuc. 2, 48, 1: *Ἤρξατο δὲ τὸ μὲν πρῶτον, ὡς λέγεται, ἐξ Αἰθιοπίας.* Auch die Länge der Kola und die ausgedehnte Rundung der Perioden (die *περιαγωγή*) bewirkt *μεγαλοπρέπεια*, wie Thuc. 2, 102, 2: *Ὁ γὰρ Ἀχελῷος ποταμὸς ῥέων ἐκ Πίνδου ὄρους διὰ Δολοπίας καὶ Ἀγραίων καὶ Ἀμφιλόχων καὶ διὰ τοῦ Ἀκαρνανικοῦ πεδίου, ἄνωθεν μὲν παρὰ Στράτον πόλιν, ἐς θάλασσαν δ' ἐξιεὶς παρ' Οἰνιάδας καὶ τὴν πόλιν αὐτοῖς περιλιμνάζων, ἄπορον ποιεῖ ὑπὸ τοῦ ὕδατος ἐν χειμῶνι στρατεύειν.* Der Hiatus wird in dieser Stilgattung nicht vermieden, ja selbst empfohlen (Demetr. §. 72: *ἐν δὲ τῷ μεγαλοπρεπεῖ χαρακτῆρι σύγκρουσις παραλαμβάνοιτ' ἂν πρέπουσα . . . ὡσαύτως καὶ τὸ 'μὴ ἤπειρος εἶναι' τὸ Θουκυδίδειον;* vgl. ib. § 68; Cic. orat. 44, 151; während bekanntlich Isokrates die Zulassung des Hiatus verbietet und selbst ihn streng vermieden hat; seine Vorschrift lautet bei Joh. Siciliota in Walz Rhet. gr. VI. p. 156: *δεῖ τῇ μὲν λέξει τὰ φωνήεντα μὴ συμπίπτειν, χωλὸν γὰρ τοιόνδε.* Vgl. Fr. Benseler, de hiatu in scriptoribus Graecis, P. I., Friberg. 1841; Blass im Rhein. Mus. 1875 Bd. 30. S. 481; Volkmann Rhetor. S. 437 ff.) — Den Gegensatz zum *χαρακτὴρ μεγαλοπρεπής* bildet der *χαρακτὴρ ψυχρός* (die frostige, übertreibende Redeweise). Derselbe wird von Theophrast definirt als *τὸ ὑπερβάλλον τὴν οἰκείαν ἀπαγγελίαν, οἷον 'ἀπυνδάκωτος οὐ τραπεζοῦταν κύλιξ' ἀντὶ τοῦ ἀπύθμενος ἐπὶ τραπέζης κύλιξ οὐ τίθεται. τὸ γὰρ πρᾶγμα σμικρὸν ὂν οὐ δέχεται ὄγκον τοσοῦτον λέξεως.*

b) Der *χαρακτὴρ γλαφυρὸς* ist (nach Demetr. § 128 ff.) nutig und lieblich; er wird erreicht durch leichten harmlosen durch eine gewisse Kürze, durch überraschende Stellung er Wörter am Ende der Sätze, durch Anwendung der Anaphora und ähnlicher Figuren, durch den Gebrauch

von Sprichwörtern, Fabeln, Gleichnissen, Hyperbeln, durch absichtliche Auswahl schöner Wörter, der sogenannten *λεῖα ὀνόματα*, die entweder ganz oder überwiegend aus Vokalen bestehen. Als Muster dieser Stilgattung nennt er Sappho, Xenophon und in der Composition Plato und Herodot, auch Demosthenes in manchen Partien seiner Reden. Im rhythmischen Bau der Perioden und im Gebrauch der Figuren strebt Isokrates durchgängig nach dem *γλαφυρόν* (Dionys. de Isocr. iud. c. 13: *ἐκ παντος διώκων τὸ γλαφυρὸν, καὶ τῶν σχημάτων τὸ μειρακιῶδες περὶ τὰς ἀντιθέσεις, καὶ παρισώσεις καὶ παρομοιώσεις κατατριβόμενον.* — Das Gegentheil des *γλαφυρόν* ist das *κακόζηλον*, das Manirirte, Schwülstige und Alberne (Volkm. S. 465).

c) Der *χαρακτὴρ ἰσχνὸς* beruht auf der Einfachheit und Deutlichkeit des Ausdrucks, daher bedient er sich der gewöhnlichen Umgangssprache und der natürlichen Ordnung der Wörter und einfacher, nicht zu langer Perioden, vermeidet alle auffälligen Composita (die sogen. *διπλᾶ ὀνόματα* Aristot. Rhet. 3, 3, 1: *οἷον Λυκόφρων τὸν πολυπρόσωπον οὐρανὸν, τῆς μεγαλοκορύφου γῆς, καὶ ἀκτὴν δὲ στενοπόρον* etc.), ferner die *ὀνόματα πεποιημένα*, jede mangelhafte Verbindung, alles Zweideutige, die *σχήματα σημειώδη*, d. i. die auffallenden und seltneren Redefiguren. — Den Gegensatz zum *χαρακτὴρ ἰσχνός* bildet das *ξηρόν*, das sich sowol im Gedanken als im Ausdruck und in der Composition zeigt. — Endlich

d) der *χαρακτὴρ δεινὸς* liebt nachdrückliche Kürze, besonders die am Schlusse kräftig zusammengedrängten Perioden, wie am Schlusse des ersten Satzes der Leptinea: *ὡμολόγησα τούτοις, ὡς ἂν οἷός τε ὦ, συνερεῖν.* Die Perioden sind gedrängt, meist zweigliedrig. Aus Vorliebe für die Kürze wendet er die Aposiopesis, Paraleipsis, Anadiplosis, Anaphora, das Asyndeton gern an, ferner Metaphern, kurze Vergleichungen (*εἰκασίαι*), auch ausgeführte Gleichnisse, bedeutungsvolle Composita u. dgl., vermeidet aber die Antithesen und Paromoia in den Perioden. — Das Gegentheil des *χαρακτὴρ δεινός* ist der *χαρ. ἄχαρις*, der dem *ψυχρόν* sehr nahe kommt, Vernachlässigung der Composition, Mangel an Verbindung zwischen den Kolis, monoton gebaute Perioden.

3. Hermogenes (der berühmte Rhetor unter Marc Aurel, s. Westermann Gesch. d. Bereds. I. §. 95, 2 ff., ob. Abth. II. S. 189 ff.; Abth. I. S. 138) nimmt (p. 268 ff.) sieben Grundformen oder Ideen der Darstellung, *ἰδέαι τοῦ λόγου*, an, nämlich a) *σαφήνεια* (Deutlichkeit); — b) *μέγεθος* (Grösse, Würde); — c) *κάλλος*

(Schönheit); — d) γοργότης (Lebhaftigkeit); — e) ἦθος (das Charakteristische); — f) ἀλήθεια (Wahrheit); — g) δεινότης (die wahre Beredsamkeit).

a) Die σαφήνεια wird bewirkt durch εὐκρίνεια (Klarheit, Uebersichtlichkeit) und καθαρότης (Reinheit). Die Methode besteht bei dieser Grundform in der einfachen Mittheilung des Thatsächlichen ohne Herbeiziehung von Beiwerk). Der Ausdruck erfordert gemeinverständliche Wörter mit Vermeidung der Tropen und der an sich harten Wörter. Die Compositio ist einfach, ohne Vermeidung des Hiatus, der Rhythmus iambisch oder trochäisch, als der gewöhnlichen Rede am nächsten kommend. — Das Gegentheil der σαφήνεια ist die ἀσάφεια, das Gegentheil der εὐκρίνεια die σύγχυσις.

b) Das μέγεθος zerfällt nach Hermogenes in die Unterarten der σεμνότης (Würde), τραχύτης (Herbigkeit, Schärfe), σφοδρότης (Heftigkeit), λαμπρότης (Glanz), ἀκμή (Kraft) und περιβολή (Ausführlichkeit), welche letztere bis zur μεστότης (Fülle) gesteigert werden kann.

c) Das κάλλος zeigt sich in der Symmetrie der Glieder der Rede, verbunden mit einer gefälligen Färbung, die über das Ganze ausgebreitet sein muss. Dies versteht Plato (im Phädrus) unter dem 'lebendigen, gegliederten Organismus' einer schönen Rede. Die Composition muss durchaus rhythmisch sein und nahe Verwandtschaft mit dem Verse haben, ohne wirklich Vers zu sein.

d) Die γοργότης liegt in der Methode und im Ausdruck, durch möglichst viele Einschnitte (wie durch kurze Einwürfe und deren eben so kurze Abfertigung) und durch Abrundung der möglichst kurzen Sätze, endlich durch sorgfältige Vermeidung des Hiatus und Anwendung des trochäischen Rhythmus.

e) Das ἦθος im engern Sinne wird hervorgebracht durch ἐπιεικία (wohlmeinende Milde und Billigkeit) und ἀφέλεια (Natürlichkeit, Naivetät).

f) Die ἀλήθεια steht mit dem ἦθος in engster Verbindung, daher Hermogenes im zweiten Buche (p. 375) den λόγος ἀληθής oder ἀληθινός als Unterart des ἠθικός aufführt. — Endlich

g) die δεινότης im Sinn der echten, wahren Beredsamkeit, führt zum λόγος πολιτικός, d. i. zur vollkommen kunstmässigen, vollendeten Darstellung, wie sie bei den klassischen Rednern, vorzüglich bei Demosthenes, gefunden wird. Der

λόγος πολιτικός zerfällt nach Hermogenes in die drei Arten der gerichtlichen, berathenden und panegyrischen Rede. In der gerichtlichen überwiegt das ἦθος, das μέγεθος liegt in der Ausführlichkeit der Gedanken; in der berathenden Rede überwiegt das μέγεθος, das ἦθος tritt zurück; endlich im Panegyrikus herrscht das μέγεθος (mit Ausschluss der Schroffheit und Heftigkeit) vor, überall vermischt mit ἀφέλεια; er ist fast ganz Erzählung, daher fällt die Lebhaftigkeit (γοργότης) der Darstellung fast ganz weg (Volkmann Rhetor. S. 468 ff.).

VI. Das Memoriren der Rede.

Da die griechischen und römischen Redner ihre öffentlichen Vorträge in der Regel sorgfältig ausarbeiteten und memorirten — das Stegreifreden sowie das Ablesen einer aufgeschriebenen Rede gehört zu den seltenen Ausnahmen — so mussten sie auf die Uebung des Gedächtnisses grossen Fleiss verwenden, und es gelangte daher die (angeblich vom Dichter Simonides aus Keos, s. II. Abth. S. 108, erfundene) Mnemonik, namentlich die Lehre von den Gedächtnissörtern (locis) und Gedächtnissbildern (imaginibus) bei den Rhetorikern zu hoher Geltung. Cornif. 3, 16, 28 ff.: Nunc ad thesaurum inventorum atque omnium partium rhetoricae artis custodem memoriam transeamus. Memoria utrum habeat quiddam artificiosi an omnis ab natura proficiscatur, aliud dicendi tempus idoneum dabitur; nunc proinde atque constat in hac re multum valere artem et praeceptionem, ita de ea re loquemur. Placet enim nobis esse artificium memoriae; qua re placeat, alias ostendemus; in praesentia cuius modi sit ea res, aperiemus. Sunt igitur duae memoriae: una naturalis, altera artificiosa. Naturalis est ea, quae nostris animis insita est et simul cum cogitatione nata; artificiosa est ea, quam confirmat inductio quaedam et ratio perceptionis; sed qua in ceteris rebus ingenii bonitas imitatur saepe doctrinam, ars porro naturae commoda confirmat et auget; item fit in hac re, ut nonnumquam naturalis memoria, si cui data est egregia, similis sit huic artificiosae, porro haec artificiosa naturae commoda retineat et amplificet ratione doctrinae; quapropter et naturalis memoria praeceptione confirmanda est, ut sit egregia, et haec, quae doctrina datur, indiget ingenii; nec hoc magis aut minus in hac re quam

in ceteris artibus fit, ut ingenio doctrina, praeceptione natura nitescat: qua re et illis, qui natura memores sunt, utilis haec erit institutio, quod tute paulo post poteris intellegere; et si illi freti ingenio nostri non indigerent, tamen iusta causa daretur, qua re eis qui minus ingenii habent, adiumento velimus esse. Nunc de artificiosa memoria loquemur Constat igitur artificiosa memoria ex locis et imaginibus. Locos appellamus eos, qui breviter, perfecte, insignite aut natura aut manu sunt absoluti, ut eos facile naturali memoria comprehendere et amplecti queamus, ut aedis, intercolumnium, angulum, fornicem et alia quae his similia sunt. Imagines sunt formae quaedam et notae et simulacra eius rei, quam meminisse volumus, quod genus equi, leones, aquilae etc. Vgl. Cic. de orat. 2, 85, 350 ff.; Quintil. 11, 2, 1 ff.; Volkmann S. 480 ff.

VII. Der Vortrag.

Der Vortrag, griech. *ὑπόκρισις* (in Analogie mit der Darstellungsweise der Schauspieler), lat. actio, pronuntiatio. Longin. p. 310: *Ἔστι δὲ ὑπόκρισις μίμησις τῶν κατ' ἀλήθειαν ἑκάστῳ παρισταμένων ἠθῶν καὶ παθῶν καὶ διάθεσις σώματός τε καὶ τόνου φωνῆς πρόσφορος τοῖς ὑποκειμένοις πράγμασι*, vgl. Eustath. ad. Odyss. δ. p. 1496: *ἔστι κατὰ τοὺς παλαιοὺς ὑπόκρισις διάθεσις φωνῆς καὶ σχήματος πιθανή, πρέπουσα τῷ ὑποκειμένῳ προσώπῳ ἢ πράγματι*, und Dion. Hal. de admir. vi dic. in Demosth. tom VI. p. 241: *διττὴν δὲ τὴν φύσιν αὐτῆς (ὑποκρίσεως) οὖσαν ὁρῶν, περὶ ἄμφω τὰ μέρη σφόδρα ἐσπούδασε· καί γὰρ τὰ πάθη τὰ τῆς φωνῆς, καὶ τὰ σχήματα τοῦ σώματος, οἷς κράτιστα ἕξειν ἔμελλεν, οὐ μικρῷ πόνῳ κατειργάσατο.* Cornif. 3, 11, 19: Pronuntiationem multi maxime utilem oratori dixerunt esse et ad persuadendum plurimum valere: nos quidem unum de quinque rebus plurimum posse non facile dixerimus; egregie magnam esse utiltatem in pronuntiatione audaciter confirmaverimus: nam commodae inventiones et concinnae verborum elocutiones et partium causae artificiosae dispositiones et horum omnium diligens memoria sine pronuntiatione non plus quam sine his rebus pronuntiatio sola valere poterit. Qua re et quia nemo de ea re diligenter scripsit — nam omnes vix posse putarunt de voce et vultu et gestu dilucide scribi, cum eae res ad sensus

nostros pertinerent — et quia magnopere a nobis ad dicendum comparanda est, non negligenter videtur tota res consideranda. Dividitur igitur pronuntiatio in vocis figuram, corporis motum. Figura vocis est ea, quae suum quendam possidet habitum ratione et industria comparatum. Ea dividitur in tris partis: magnitudinem, firmitudinem, mollitudinem. Magnitudinem vocis maxime parit natura, non nihil auget, sed maxime conservat cura. Firmitudinem vocis maxime comparat cura, non nihil adauget, sed maxime conservat ratio declamationis. Mollitudinem vocis, hoc est, ut eam torquere in dicendo nostro commodo possimus, maxime facit moderatio declamationis. Quapropter de magnitudine vocis et firmitudinis parte, quoniam altera natura paritur, altera cura comparatur, nihil nos attinet commonere, nisi ut ab eis, qui non inscii sunt eius artificii, ratio curandae vocis petatur: de ea parte firmitudinis, quae conservatur ratione declamationis, et de mollitudine vocis, quae maxime necessaria est oratori, quoniam ea quoque moderatione declamationis comparatur, dicendum videtur (folgt die specielle Anleitung über die firmitudo und mollitudo vocis, § 21—25). — Motus est corporis gestus et voltus moderatio quaedam, quae pronuntianti convenit et probabiliora reddit ea quae pronuntiantur. Convenit igitur in voltu pudorem et acrimoniam esse, in gestu nec venustatem conspiciendam nec turpitudinem esse, ne aut histriones aut operarii videamur esse. Ad easdem igitur partis, in quas vox est distributa, motus quoque corporis ratio videtur esse accommodanda: nam si erit sermo cum dignitate, stantis in vestigio levi dexterae motu loqui oportebit, hilaritate, tristitia, mediocritate voltus ad sermonis sententias accommodata; sin erit in demonstratione sermo, paululum corpus a cervicibus demittemus: nam est hoc a natura datum, ut quam proxime tum voltum admoveamus ad auditores, si quam rem docere eos et vehementer instigare velimus; sin erit in narratione sermo, idem motus poterit idoneus esse, qui paulo ante demonstrabatur in dignitate; sin in iocatione, voltu quandam debebimus hilaritatem significare sine commutatione gestus. Si contendemus per continuationem, brachio celeri, mobili vultu, acri aspectu utemur; sin contentio fiet per distributionem, porrectione celeri brachii, inambulatione, pedis dexteri rara supplosione, acri et difixo aspectu uti oportebit. Si utemur amplificatione per cohortationem, paulo tardiore et consideratiore gestu conveniet uti, similibus ceteris rebus atque in contentione per continuationem;

sin utemur amplificatione per conquestionem, feminis plangore et capitis ictu, nonnumquam sedato et constanti gestu, maesto et conturbato voltu uti oportebit. Non sum nescius, quantum susceperim negotii, qui motus corporis exprimere verbis et imitari scriptura conatus sim voces: verum nec hoc confisus sum posse fieri, ut de his rebus satis commode scribi posset, nec si fieri non posset, hoc, quod feci, fore inutile putabam, propterea quod hic admonere voluimus, quod oportet, reliqua trademus exercitationi: hoc scire oportet pronuntiationem bonam id perficere, ut res ex animo agi videatur. Hierzu vgl. Cic. de orat. 3, 56, 213 ff.; orat. 17, 55 ff.; Quintil. 11, 3, 1 ff.; Volkmann S. 485 ff.

XXXV. Anhang.

A. 204 Fragen zur Wiederholung.

1) Welches ist die Etymologie und ursprüngliche Bedeutung der Wörter *τέχνη*, ars und Kunst?
2) Welches ist die Haupteintheilung der Kunst nach der Verschiedenartigkeit der Kunstwerke?
3) Was verstanden die Alten unter 'musischen Künsten'?
4) Was unter *ἀποτελεστικαὶ τέχναι* nnd *πρακτικαὶ τέχναι*?
5) Wie werden die Künste nach dem Kriterium des Raumes und der Zeit eingetheilt?
6) Welche Stellung nahm Plato zu den mimetischen Künsten?
7) Wie urtheilte Aristoteles von dem Werthe dieser Künste?
8) Welches ist die historische Entwickelung der schönen Künste bei den Griechen?
9) Welches sind die neueren Hauptschriften über die Musik der Griechen und Römer?
10) Mit welchen anderen Künsten war die Musik bei den älteren Griechen stets verbunden?
11) In welche Haupttheile und Unterabtheilungen zerfiel die griechische Musiklehre, und welches waren die griechischen Bezeichnungen dieser Theile?
12) Was verstanden die griechischen Musiker unter Harmonik?
13) In wieviel Theile zerfiel dieselbe uud welches waren die griechischen Bezeichnungen derselben?
14) Was bezeichnet *ἡ Δωριστὶ, Φρυγιστὶ Λυδιστὶ ἁρμονία*?
15) Welche andere Tonweisen haben sich aus diesen drei in der weitern Entwickelung der griechischen Musik herausgebildet?
16) Welches ist die systematische Reihefolge sämmtlicher griechischen Haupttonweisen?
17) Wieviel Tongeschlechter hatte die griechische Musik und wie hiessen sie?
18) Welches waren die Hauptinstrumente der ältesten griechischen Musik?

19) Was ist das Nähere über das Tetrachord?
20) Welche Verdienste hat Terpander sich um die Ausbildung der griechischen Musik erworben?
21) In welche Zeit gehört seine musikalische Thätigkeit?
22) Zu welchen Gattungen gehörten seine Compositionen?
23) Welcher Zeit gehört der Musiker Olympos an und welches waren seine Verdienste um die Musik?
24) Welches seine Hauptcompositionen?
25) Was ist das Nähere über die Zeit und die musikalischen Leistungen des Thalêtas?
26) Desgl. des Klŏnas? 27) Desgl. des Hierax?
28) Desgl. des Xenodamos? 29) Desgl. des Xenokritos?
30) Desgl. des Polymnestos? 31) Desgl. des Sakadas?
32) Welches waren die bedeutendsten Theoretiker der griechischen Musik?
33) Geben Sie Näheres an über das Leben und die musikalischen Leistungen des Aristoxenos.
34) Desgl. des Euklîdes. 35) Desgl. des Plutarchus.
36) Desgl. des Aristides Quintilianus.
37) Desgl. des Claudius Ptolemaeus. 38) Desgl. des Alypius.
39) Desgl. des Gaudentius. 40) Desgl. des Bacchîus.
41) Welches ist die Hauptquelle für die Kenntniss des griechischen Notensystems und der griechischen Tonschrift?
42) Was ist das Nähere über diese Tonschrift?
43) Welche Saiteninstrumente besassen die Griechen?
44) Welche Blasinstrumente?
45) Geben Sie Näheres an über die *λύρα*. 46) Desgl. über die *κιθάρα*.
47) Desgl. über die *φόρμιγξ*. 48) Desgl. über *βάρβιτος* (*βάρβιτον*).
49) Desgl. über *πηκτίς*. 50) Desgl. über *σαμβύκη*.
51) Desgl. über *τρίγωνον*. 52) Desgl. über *ἐπτάγωνον*.
53) Desgl. über *ἐπιγόνειον*. 54) Desgl. über *μάγαδις*.
55) Desgl. über *νάβλα* (*ναβλάς*).
56) Geben Sie Näheres an über *αὐλός*. 57) Desgl. über *σῦριγξ*.
58) Desgl. über *σάλπιγξ*.
59) Welches sind die Ueberreste griechischer Compositionen?
60) Welche neuern Hauptschriften behandeln dieselben?
61) Welches war der Charakter und die Anwendung der ältesten Musik bei den Römern?
62) Welche Geltung hatte die Musik bei den ältesten Römern?
63) Welches sind die bedeutendsten römischen Musik-Schriftsteller?
64) Geben Sie Näheres an über Vitruvius. 65) Desgl. über Macrobius.
66) Desgl. über Martianus Capella. 67) Desgl. über Boëtius.
68) Welche Blasinstrumente besassen die Römer?
69) Welche Saiteninstrumente?
70) Geben Sie Näheres an über die tîbia. 71) Desgl. über die tŭba.
72) Desgl. über die bûcina. 73) Desgl. über den lituus.

---

74) Wer ist der Schöpfer der Theorie der griechischen Dichtkunst?
75) Wie heisst das über dieselbe uns erhaltene Hauptwerk?

76) In welchem Zustande ist das Werk uns überliefert?
77) Welches sind die bedeutendsten neueren Bearbeitungen desselben?
78) Welche Theile der Poetik sind in diesem Hauptwerke am vollständigsten behandelt?
79) Was lehrt die aristotelische Poetik von der epischen Dichtung?
80) Desgl. von der tragischen Dichtung?
81) Wie lautet die aristotelische Definition von der Tragödie?
82) Was ist das Nähere über die tragische κάθαρσις?
83) Welches ist Bernays' Erklärung derselben, und welches sind seine Gründe für dieselbe?
84) Welches sind Spengel's Gegengründe gegen Bernays' Erklärung?
85) Was lehrt die aristotelische Poetik vom Umfange der Fabel in der Tragödie?
86) Desgl. von der Peripetie? 87) Desgl. von der Erkennung?
88) Desgl. von der Erregung von Furcht und Mitleid?
89) Desgl. von der Charakterzeichnung?
90) Desgl. von der Schürzung und Lösung des Knotens in der Tragödie?
91) Desgl. von den Gattungen der Tragödien?
92) Desgl. vom Chor der Tragödie?
93) Desgl. von den Gedanken und ihrer Einkleidung?
94) Desgl. von den Satz- und Redetheilen?
95) Desgl. von den Wortfiguren und Wortarten?
96) Desgl. vom sprachlichen Ausdrucke?
97) Desgl. von den Problemen und deren Lösungen in Bezug auf die Tragödie und das Epos?
98) Desgl. vom Vorrang der Tragödie vor dem Epos?
99) Geben Sie Näheres an über den Kunstästhetiker Longinus.
100) Welches ist der Hauptinhalt der Schrift *Περὶ ὕψους*?
101) Von welchen Dichtungsarten handelt die sogenannte Ars poëtica des Horaz?
102) Was lehrt dieselbe über das Drama? 103) Desgl. über das Epos?
104) Desgl. über das Satyrdrama?
105) Welches sind die bedeutendsten Ausgaben und Erläuterungsschriften der Ars poëtica?
106) Welches ist die Etymologie des Wortes *ῥυθμική*?
107) Was bezeichnet die Rhythmik auf dem Gebiete der nachahmenden Kunst?
108) Was bedeutet *τὸ ῥυθμιζόμενον*?
109) Welches ist das Mass der rhythmischen Bewegung?
110) Was bezeichnet *χρόνος πρῶτος* in der Rhythmik?
111) Wie heisst der Gegensatz von *χρόνος πρῶτος* und wie werden seine verschiedenen Arten genannt?
112) Was bezeichnet *πούς* in der griechischen Rhythmik und woher die Bezeichnung?
113) Was bezeichnet Thesis und Arsis bei den früheren und was bei den späteren Rhythmikern und Metrikern, und woher diese Verschiedenheit?
114) Wie heissen die drei Haupttaktgeschlechter nach Aristoxenos?
115) Welches sind die einzelnen Takte des *γένος ἴσον* oder *δακτυλικόν*?
116) Desgl. des *γένος διπλάσιον* oder *ἰαμβικόν*?

117) Desgl. des γένος ἡμιόλιον oder παιωνικόν?
118) Welches sind die ῥυθμοὶ μικτοὶ nach Aristoxenos?
119) Was versteht man unter ἀγωγή in der alten Rhythmik?
120) Desgl. unter μεταβολή?
121) Welches sind die Hauptschriften der Neueren über die alte Rhythmik?
122) Desgl. über die Metrik der Griechen und Römer?
123) Welches ist der Unterschied zwischen Metrum und Rhythmus auf dem Gebiete der Poesie?
124) Welches ist der Unterschied zwischen dem rhythmischen Ictus und dem Wortaccent?
125) Desgl. zwischen quantitirender und accentuirender Poesie?
126) Was versteht man unter der rhythmischen oder metrischen Reihe (κῶλον)?
127) Wie werden die verschiedenen Arten solcher Reihen (κῶλα) bezeichnet?
128) Was versteht man unter rhythmischen Perioden?
129) Desgl. unter katalektischen und dikatalektischen Perioden?
130) Wie bezeichnen die alten Metriker die von Natur und die durch Position lange Silbe?
131) Wie verhalten sich die verschiedenen liquidae hinsichtlich der Längung der kurzen Silben in den verschiedenen Dichtungsarten?
132) In welchen Fällen tritt Längung kurzer Vocale auch vor Einem Consonanten ein?
133) Was ist das Nähere über den Hiatus bei Dichtern und Rednern?
134) Was ist das Nähere über die Cäsur in der Poesie?
135) Welches sind die Haupteigenthümlichkeiten des daktylischen Hexameters?
136) Welches sind die Cäsuren des Hexameters?
137) Welches die prosodischen Freiheiten im Hexameter?
138) Was ist das Nähere über den elegischen Pentameter?
139) Desgl. über das anapästische Versmass?
140) Desgl. über das trochäische Versmass im Allgemeinen?
141) Desgl. über den trochäischen Tetrameter?
142) Desgl. über das iambische Versmass im Allgemeinen?
143) Desgl. über den iambischen Trimeter?
144) Desgl. über den iambischen Tetrameter?
145) Desgl. über den saturnischen Vers?
146) Desgl. über die päonischen Verse im Allgemeinen?
147) Desgl. über den Creticus? 148) Desgl. über den Bacchius?
149) Desgl. über den Antibacchius?
150) Desgl. über die dochmischen Verse?
151) Desgl. über den Choriambus?
152) Desgl. über die Ionici a minore und a maiore?
153) Desgl. über die logaödischen Verse im Allgemeinen?
154) Desgl. über den glykoneïschen Vers?
155) Desgl. über den pherekrateïschen Vers?
156) Was ist das Nähere über die Waffentänze bei den Dorern?
157) Desgl. über die friedlichen Tänze bei den übrigen Griechen?
158) Desgl. über die religiösen Tänze bei den Römern?

159) Geben Sie Näheres an über die theatralische Mimik bei den Römern.
160) Welches sind die Haupttheile der Rhetorik überhaupt?
161) Welche Theile enthält die Rhetorik in Rücksicht auf die Behandlung ihres Stoffes?
162) Welches ist der Unterschied zwischen τρόποι und σχήματα (Tropen und Figuren)?
163) In welche Theile werden die Figuren eingetheilt?
164) Wie heissen die wichtigsten und am häufigsten angewandten Tropen?
165) Desgl. die wichtigsten und am häufigsten angewandten Wortfiguren?
166) Desgl. die wichtigsten nnd am häufigsten angewandten Sinnfiguren?
167) Geben Sie Erklärung und Beispiel von μεταφορά.
168) Desgl. von συνεκδοχή. 169) Desgl. von μετωνυμία.
170) Desgl. von ἀντονομασία. 171) Desgl. von ὀνοματοποιΐα.
172) Desgl. von κατάχρησις. 173) Desgl. von μετάληψις.
174) Desgl. von ἐπίθετον. 175) Desgl. von ἀλληγορία.
176) Desgl. von αἴνιγμα. 177) Desgl. von εἰρωνεία.
178) Desgl. von περίφρασις. 179) Desgl. von ὑπέρβατον.
180) Desgl. von ὑπερβολή. 181) Desgl. von παλιλλογία.
182) Desgl. von ἀναφορά. 183) Desgl. von ἀντιστροφή.
184) Desgl. von συμπλοκή. 185) Desgl. von κύκλος.
186) Desgl. von ἐπαναστροφή. 187) Desgl. von κλῖμαξ.
188) Desgl. von πλοκή. 189) Desgl. von πολυσύνδετον.
190) Desgl. von ἀσύνδετον. 191) Desgl. von συνεζευγμένον.
192) Desgl. von παρονομασία. 193) Desgl. von ἀντίθετον.
194) Desgl. von ἐρώτημα. 195) Desgl. von ἀπόκρισις.
196) Desgl. von πρόληψις. 197) Desgl. von διαπόρησις.
198) Desgl. von ἀνακοίνωσις. 199) Desgl. von παράδοξον.
200) Desgl. von ἐκφώνησις. 201) Desgl. von παρρησία.
202) Desgl. von ἀποστροφή. 203) Desgl. von παράλειψις.
204) Desgl. von ἀποσιώπησις.

B. Themata zur schriftlichen Bearbeitung.

Die Reichhaltigkeit des Stoffes, der in den verschiedenen Disciplinen dieser Abtheilung behandelt worden, macht eine besondere Angabe von einzelnen Thematen zu schriftlicher Bearbeitung entbehrlich. Es bedarf nur noch einer Hinweisung auf die in der Metrik und Rhetorik sich besonders empfehlenden Specialuntersuchungen über das Vorkommen der verschiedenen Versfüsse in den verschiedenen Dichtungsarten (in ähnlicher Weise wie oben S. 164 ff. das Vorkommen der einzelnen Füsse des Hexameters in den römischen Dichtern angegeben worden), sowie über das Vorkommen der verschiedenen Tropen, Wort- und Sinnfiguren bei einzelnen griechischen und römischen Rednern und Dichtern.

ick von Bär & Hermann in Leipzig.